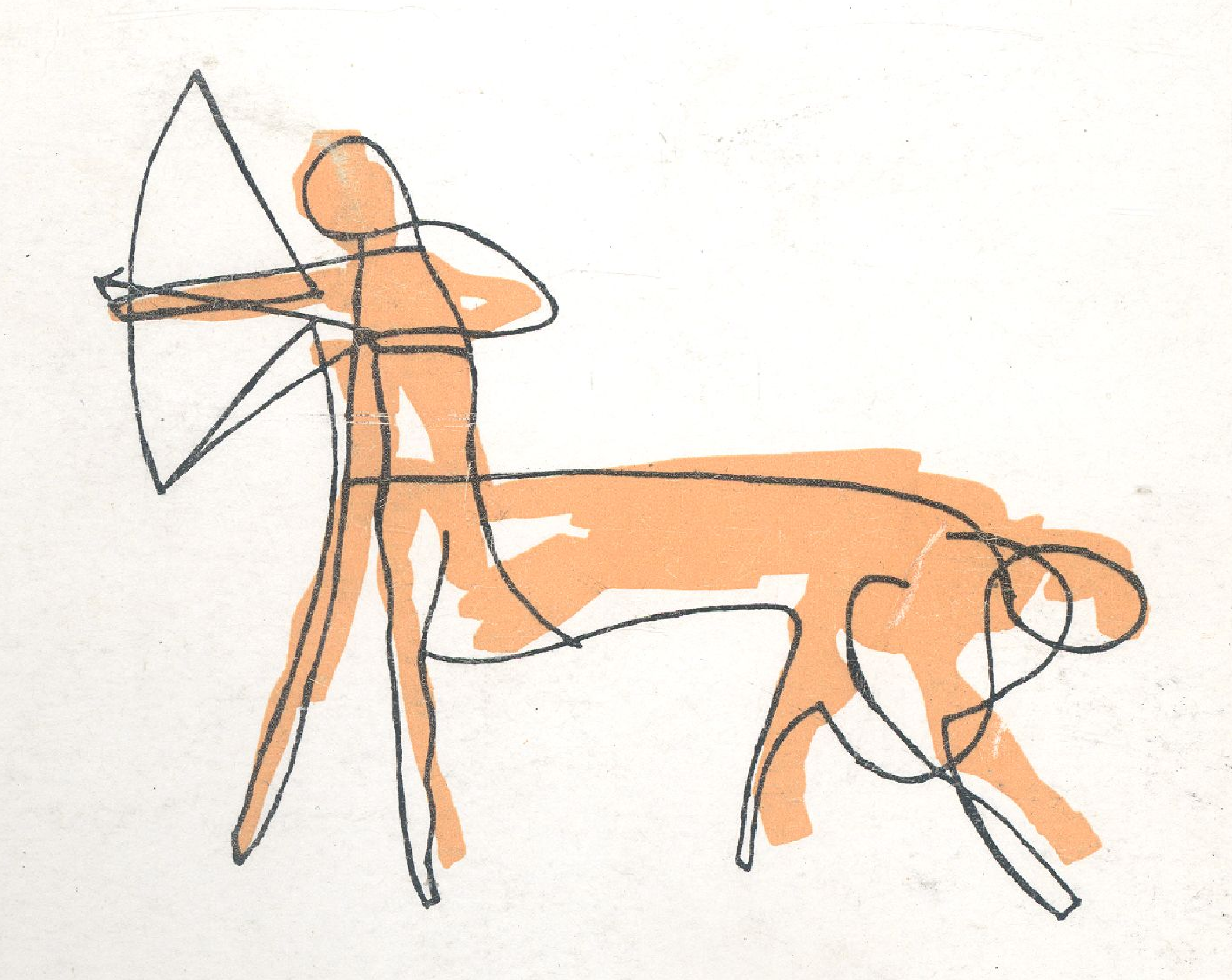



الكتاب الأول
الميتامورفوسيس
فى المسرح الحديث
مروة مهدى
المجلس الأعلى للثقافة

نقد



المجلس الأعلى للثقافة
القاهرة

اهداءات ٢٠٠٤

المجلس الأعلى للثقافة
القاهرة

الميتامورفوسيس فى المسرح الحديث

مروة مهدى

مدير التحرير / **منتصر القفاش**

إخراج فنى / **هشام نوار**

التصميم الأساسى للغلاف محيى الدين اللباد + أحمد اللباد
لوحة الغلاف : هشام نوار .

الكتاب الأول

- ٤٧ -

الميتامورفوسيس

فى المسرح الحديث

(أبولنير - أونيل - يونسكو - لوركا)

مروة مهدى



٢٠٠١

إهـداء

إلى روح أبى التى تحتضننى بكل قوة وتسكن داخلى بكل هدوء .

إلى أمى التى علّمتنى كيف أحب المسرح حبى للحياة فى ذاتها .

مروة

القاهرة ، إبريل ٢٠٠٠ م

شكر وتقدير

إلى « أكاديمية الفنون » التى علّمتنى كيف أخط كلمة صادقة ،
وإلى أساتذتى الذين علمونى كيف يكون البحث العلمى بحثاً
عن الحقيقة ... واكتشافاً لكل ما هو جوهرى .

مروة مهدى

مقدمة

في العصر الروماني جاء الشاعر أوفيد (٤٣ ق . م : ١٨ م) ليجمع جملة من الأساطير القديمة المختارة من خرافات اليونان والرومان ، ومن التراث الشعبي في كتاب « التحولات Metamorphosis » ويهتم فيه بموضوع واحد يجمع هذه الأساطير هو موضوع تحول الكائن الحي من صورة إلى أخرى . والتحول ظاهرة غريبة ومثيرة للتساؤل . وقد أثارت هذه الظاهرة إنتباه « أوفيد » ليكتب عنها كتابه ، وأثارت - كذلك - الكثير من الأدباء والشعراء ليعبروا عنها بأسلوبهم الأدبي في عدد من الاجناس الأدبية المختلفة .

وظهرت العديد من القصص الأدبية والروايات التي تعتمد في جملتها على فكرة « التحول Metamorphosis » عن طريق الجن أو السحر ، كما ظهر في الكثير من حكايات « ألف ليلة وليلة ». وفي المسرح الحديث نجد عدداً من المسرحيات التي تعتمد على فكرة التحول ، والتي تفرض مشكلة في معالجتها المسرحية ، هي مشكلة كيفية التقديم على خشبة المسرح ، وكل كاتب يقدم حلوله المسرحية والدرامية في مسرحيته .

وقد اخترت فترة المسرح الحديث لتكون مجالاً لرصد كيفية تعامل كتاب المسرح مع « الميتامورفوسيس » باعتباره تقنية مسرحية جديدة ، وذلك لأن المسرح الحديث قد تخلص من كافة القيود الكلاسيكية التي

تفرض المحدودية الزمانية أو المكانية ، تبعاً لقواعد العقل والمنطق ، وفى أغلب الدراسات التى تناولت الميتامورفوسيس ، من قبل ، تعامل الكتاب مع التحول باعتباره « ظاهرة » ولكننا فى هذه الدراسة نتعامل معه باعتباره « تقنية » درامية ومسرحية يستخدمها المؤلف المسرحى لأهداف فكرية متعددة ، وهى فى الوقت نفسه جزء من الفعل المسرحى ، وأساس درامي يعتمد عليه فى خلق وتطوير الحبكة .

وفى هذا الكتاب ، سوف ندرس عدداً من المسرحيات الحديثة التى تعتمد على الميتامورفوسيس فى بنيتها الدرامية ، ولكل مسرحية خصوصيتها فى التعامل مع هذه التقنية ، بداية من مسرحية (فهدا تيريزياس) لجيوم أبولينر التى تعتمد على فكرة تحويل النوع ، ثم مسرحية (القرد كثيف الشعر) ليوجين أونيل ، والتى يقدم فيها المؤلف شكلاً متميزا من أشكال « الميتامورفوسيس » ليوجين يونسكو ، والتى تعتبر من أشهر المسرحيات العبثية التى اعتمدت على فكرة تحول أهالى قرية ما إلى مجموعة من الخراتيت (تحول كلى) ومسرحية (جاك) ليونسكو - أيضا - والتى يستخدم فيها أسلوب جروتسكى فى معالجته للميتامورفوسيس ، وفى الفصل الأخير تأتى مسرحية (غرام دون برلمبلين) للكاتب الأسبانى (جارثيا لوركا) ، والذى يستخدم الميتامورفوسيس من نوع التحول الجزئى .

وما يجمع كل هذه المسرحيات هو الحقبة التاريخية التى كتبت فيها حيث تنتمى جميعها إلى المسرح الحديث ، هذا غير اعتماد حبكتها على (الميتامورفوسيس) باعتباره فعلاً وتقنية فى الوقت نفسه .

مفهوم الميتامورفوسيس تاريخيا

الميتامورفوسيس واحد من صور التحول المتعددة ، ويعني هذا النوع بصور تحول الكائن الحى من نوع محدد إلى نوع آخر ، وقد أخذت هذه الصورة مما يحدث فى الواقع والطبيعة من تحولات . فهو نوع خاص من أنواع التحول وهو الذى يستخدم فى الأدب والفن مرتبطا بأهداف فكرية وفلسفية وفنية .

وهناك أشكال عديدة من التحول فى الحياة بعمومها ، فالتحول Mutation ظاهرة طبيعية ومألوفة فى الطبيعة ، وهو تغير يلحق بالأشخاص أو الأشياء ، وله عدة أقسام :

إما أن يكون تحويلاً فى الجوهر أو تحولاً فى الأعراض (الكم أو الكيف) والتحول فى الجوهر : « حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة ، فانقلاب الحى بعد الموت إلى جثة هامدة ... شكل من أشكاله » (1) .

وهذا القسم من التحول يحدث بشكل تلقائى ، وباستمرار فى العوالم الحية - بوجه عام - والتحول فى الأعراض :«تغير فى (الكم) كزيادة أبعاد الجسم النامى ، أو فى (الكيف) كتسخين الماء ، أو فى (الفعل) كانتقال الشخص من موضع إلى آخر ... » (2) .

وهذا القسم يمكن أن يحدث تلقائيا كنمو الجسم أو إراديا كتسخين الماء .

ويستخدم مصطلح التحول فى العديد من العلوم مثل علم الحياة ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع .... حتى أصبح منتشراً ومألوفاً باعتباره ظاهرة طبيعية متكررة وملازمة للحياة البشرية منذ بدء الخليقة وحتى الأزل .

وفيما يلى ، سوف نرصد عدة تعريفات لكلمة الميتامورفوسيس من المعاجم والمراجع المختلفة بهدف الوصول إلى تعريف إجرائى محدد : -

« المسخ ، الانسلاخ : تغيير صارخ فى المظهر أو الصفة أو الظروف ، ويظهر بوضوح فى الحشرات » (٣) .

ونلاحظ أن هذا التعريف متسع وغير محدد ، فهل يشمل كل تغيير صارخ يطرأ على الكائنات دون تحديد طبيعة أو صفات هذا التغيير ، هذا غير أنه لم يحدد الأصل المشتق منه المصطلح .

على العكس من قاموس اللغة الأسبانية ، الذى حدد أصل المصطلح ، فإن عدداً من استخداماته المتنوعة Metamorfosis مشتقة من أصل لاتينى Metamorphosis .

١ - وتعنى التحول من حالة إلى أخرى .

٢ - التغير الذى يصيب المرء فيحوله من حالة البخل إلى الكرم أو من حالة الفقر إلى الثراء .

٣ - في علم الحيوان - التغيير الذى يطرأ على الكثير من الحيوانات خلال نموها ، ويظهر ليس فقط فى تغير الشكل ، وإنما أيضا فى الوظائف ، ونوع الحياة . وهناك تغير بسيط ذلك الذى يبقى فيه شكل الحيوان ثابتاً بينما يكتسب هذا الشكل أعضاء جديدة مثلما فى حالة أجنحة الصرصار . وهناك تغير مركب أو معقد ، وذلك حينما يتغير شكل الحيوان الذى ولد على هيئة إلى شكل مغاير تماما ، مثلما فى حالة الفراشات (٤) .

٤ - وهذا التعريف أكثر تحديدا من التعريف السابق عليه ، حيث أنه حدد عدة مستويات للمسخ Metamorphosis أولها التحول فى الصفات الإنسانية ، مثل التحول من البخل إلى الكرم أو العكس ، ويمكن أن نعتبر هذا نوعاً من التحول الداخلى للإنسان ، فهو مرتبط بنفسيته وشخصيته وسماته الإنسانية المنفردة . أما المستويات الباقية فيمكن أن نجملها تحت بند مسخ الشكل Form ، بداية من التغيير الذى يطرأ على الحيوانات أثناء مراحل نموها . أو المسخ البسيط الذى قد يصيب بعض الحيوانات أو الحشرات عندما يكتسب شكلها عضواً جديداً مثل أجنحة الصرصار . وهناك ميتامورفوسيس مركب أو معقد ويظهر حينما يتغير شكل كائن معين تغيير جذرى ، حيث يتحول إلى شكل مغاير تماما مثل تحول الشرنقة إلى فراشة .

ومن قاموس اكسفورد نضيف إلى مستويات الميتامورفوسيس السابقة مستوى جديداً مرتبطاً بالتغيير الاجتماعى "Metamorphosis" . تغير فى الشكل أو فى الشخصية بالنمو الطبيعى أو التطور.التحول فى حياة الحشرة من البيضة (الشرنقة) ... إلخ والتغير الاجتماعى الذى حدث فى الصين .. » (٥) .

وهذا التعريف يضيف شكلا جديدا لأشكال المسخ ، وهو التحول الداخلى للشخص ، حينما تتغير سماته وصفاته الخاصة ، فهو يؤكد أن هناك عدة أنواع للميتامورفوسيس منها مستوى التغير الاجتماعى الذى أضافه التعريف السابق ، والذى لم يظهر فى التعريفات الأخرى التى تم التعرض لها أثناء رحلة البحث عن دلالات المصطلح ومعانيه المتداولة .

ومما سبق نجد أن التحول قد يكون مرئيا أى يظهر فى شكل الخلقة ، وقد يكون داخليا فيبدو فى تحول الشخصية ذاتها داخليا (نفسيا) كما يحدث فى التطور الإنسانى فى مراحل النمو .

ونلاحظ تعريفاً أخر للمصطلح مع تحوير بسيط فى هجائها ، فبدلا من Metamorphosis – السابق تعريفها – .. أصبح المصطلح يكتب كالأتى Metamorfosis ، ونلاحظ تحولاً حرفياً (Ph) إلى (f) ، ولكن مع الاحتفاظ بنفس النطق . وتعريف المصطلح فى كلتا الحالتين هو نفسه ، فالكلمتان مترادفتان ولو اختلف الهجاء قليلا .

"Metamorfosis" تعبير استخدم فى علم الحيوان للإشارة إلى التحولات الجذرية فى البنية والوظيفة التى تحدث فى الدورة البيولوجية للضفادع والفراشات وحيوانات أخرى – عادة – ولم يكن بشكل ثابت يصاحب هذه التحولات تغيرات فى الأجواء مثلما الحال فى الانتقال من الماء إلى الأرض فى حالة الضفدع أو فى الانتقال من الحياة الأرضية الكامنة إلى الحياة فى الهواء الطلق ، كما فى حالة الفراشات ، وعادة ما تمتلك الأشكال اليرقية – قبل هذا التحول – بعض الصفات التى تبدو متعلقة بالأجواء ثم تبدأ فى الوضوح فى سلالة الحيوان . وجوهريا

فى مفهوم التحول أن الشكل الشبابى أو اليرقة لابد أن يكون قادرا على الحياة كوجود مستقل .

ونرى أن التعريف الأخير أكثر تخصصا ، فهو يرتبط - لحد بعيد - بعلم الحيوان ، وبالتحولات التى تحدث للحيوان فى فترات النمو والتطور ، والصفات الجديدة المرتبطة بهذا التحول . وما يضيفه هذا التعريف لما سبق ، إقراره بأن الكائن الجديد ، الذى يخرج للحياة بعد حدوث الميتامورفوسيس أو التحول لابد وأن يكون قادرا على الحياة ككائن مستقل .

وهناك تحوير آخر - شبه كامل - لمصطلح Metamorphosis ، يتم استخدامه فى بعض المراجع ، حيث يكتب Anamorphosen والتحوير هنا يشمل الهجاء والنطق كذلك .

والأنمورفوزه Anamorphosen :

« تعبير هو فى الأصل من تعابير علم النبات والحيوان الحديث ، وبه توصف ضروب أشكال النبات والحيوان الناتجة عن التغير الفجائى فى البيئة المحيطة أو عن التغير الحيوى .. وقد شق هذا التعبير الجديد طريقه أيضا إلى الأدب والموسيقى ... » (٦) .

ونلاحظ هنا تغير هجاء الكلمة مع ثبات معناها ، فالتغير شمل المقطع الأول منها حيث تحولت "Meta" إلى "Ana" مع الاحتفاظ بباقى أحرف الكلمة كما هى ، والمعنى واحد تقريبا فى الحالتين . وقد بدأ التعريف السابق بذكر بداية إطلاق المصطلح فى علم النبات ثم انتقاله

إلى الأدب والفن والموسيقى . حيث أطلق لفظ أمورفوزه -AN Amorphosen على اللوح والصور الفنية الشوهاء أو المشوهة ، التى لابد للناظر إليها من أن يفك طلاسمها حتى يتعرف على ما تصوره ...

والملاحظ من التعريفات السابقة أن المصطلح ظهر بداية فى علوم النبات والحيوان ، وكان مصطلحا شديد التخصص ، ثم خرج عن إطار هذه العلوم،واكتسب دلالات جديدة حين تم استخدامه فى الأدب والفن . لذلك نجد أن جميع التعريفات السابقة ليست دالة تماما على نفس الظاهرة فى مجال المسرح الحديث .

ومما سبق نجد أن الشيء الجوهرى الذى اتفقت حوله جميع التعريفات ، هو كون الميتامورفوسيس أحد ظواهر التحول ، التى تحدث فى الحياة ، حيث يتم التحول من مرتبة بعينها إلى مرتبة أخرى جديدة . مما يحدث تشوهاً فى الصورة . وقد استعان الفنانون والأدباء بهذه الظاهرة لتوضيح رؤاهم الخاصة عن العالم ، عن طريق استعارة بعض صفات كائن بذاته وإضفائها على كائن آخر ، لأهداف فنية وفكرية ، ليتخلق كائن يتميز بالغرابة فى الشكل ويجمع بين صفات كائنين فى نفس الوقت ، لتتكون صورة خيالية من مفردات واقعية . أو قد يتحول الكائن كليا من مرتبة عليا إلى كائن من مرتبة دنيا ، فيفقد كل صفاته السابقة . فالميتامورفوسيس يعنى تحويل صورة إلى صورة أقبح منها ، وقلب الخلقة عن أصلها إلى شيء آخر . أى الانتقال من حال عليا إلى حال دنيا . بمعنى تحول الكائن الحى من نوع إلى نوع آخر جديد .

ويقرر د. محمد عناني : « إن الميتامورفوسيس من إحدى صور الاستعارة التى حفل بها التاريخ الأدبى فى العالم ، ويعنى صور تحول صور الكائن الحى من نوع إلى آخر» (٧) .

ولكن ليس معنى هذا أن كل ميتامورفوسيس هو بالضرورة استعارة درامية ، فهناك أشكال عدة من الميتامورسيس ليست استعارة مثلما يظهر فى « نهدا تيريزياس » ، فالميتامورفوسيس هنا يأتى فى شكل فعل تقوم به إحدى الشخصيات ، ولا يقصد المؤلف توضيح سمات أو صفات معينة نسبها إلى الإنسان كما يظهر فى « مسرحية الخراتيت » مثلا ، فالمؤلف عندما يستخدم الميتامورفوسيس من نوع الاستعارة فله أهداف فكرية أخرى تظهر من تحول الكائن إلى كائن آخر بالذات دون غيره ، فاختيار يونسكو للخراتيت اختيار مقصود له مرجعيته . فالميتامورفوسيس لايكون استعارة إلا فى حالة ما يلجأ الفنان إلى تلك الخصائص التى يتسم بها كائن من الكائنات إلى درجة تحوله فى نظره إلى كائن آخر فيجسم هذه الخصائص فى الكائن الأول ، ويبالغ فيها حتى يتحول إلى مسخ (كائن جديد) .

أما التحول الذى نحن بصدد دراسته فهو ما يمكن أن نطلق عليه (التحول الممسوخ) Metamorfosis ، وربما نتطرف قليلا عندما نقول إن هذا المفهوم قد يتعدل أو يتحور فى كل تجربة إبداعية جديدة وفق فلسفة الكاتب واتجاهاته الفكرية والفنية ، فالميتامورفوسيس هو تقنية درامية يستخدمها كل كاتب لأهدافه الدرامية أو الفكرية ، مما يفرض أسلوباً جديداً للتعامل معها حسب النسق الدرامى المرسوم .

والسؤال الذى يفرض نفسه تالياً لتحديد المجال الزمنى للدراسة بالمسرح الحديث بداية من أبولنيير ثم يوجين أونيل ولوركا ونهاية بيونسكو هو :

كيف قدم المسرح الحديث تقنية الميتامورفوسيس على المستوى الفكرى وعلى المستوى الدرامى ؟؟

الميتامورفوسيس ظاهرة إنسانية عامة نشأت فى قلب التراث الإنسانى من خلال الأساطير والخرافات وأشكال التعبير البدائية عبر العصور المختلفة ، منذ بدء التاريخ ، وفى العصر الرومانى جاء الشاعر « أوفيد » (٤٣ ق . م : ١٨ م) ليجمع جملة من الأساطير القديمة المختارة من خرافات اليونان والرومان ، وحضارات الشرق السابقة ، ومن التراث الشعبى الرومانى نفسه ، فى كتاب « مسخ الكائنات » أو التحولات " Metamorphosis " ، وهو يهتم بموضوع واحد وهو موضوع تغير صور الكائنات الحية وأشكالها من شكل إلى آخر أو من نوع إلى نوع جديد ، أو إلى مسخ يجمع بين صفات أكثر من نوع ، ويتابع « أوفيد » هذه التحولات ويرويها عن أصلها مع ما يضيفه على أسلوبها من الأداء الأدبى والشاعرية ، مما يجعل الكتاب من أبرز الأعمال الأدبية المؤثرة فى الآداب العالمية التى اهتمت بظاهرة التحول فى الأساطير القديمة اهتماماً شديداً ، والتركيز عليها باعتبارها أسلوباً أدبياً له خصوصيته فى التعبير .

وقد بلغت شهرة « أوفيد » ذروتها فيما بين القرنين الثانى عشر والرابع عشر ، ولكن تأثيره استمر فيما بعد ذلك العصر ، باعتباره من

أشهر كتاب العصر الكلاسيكي . وظهر تأثير قصص (أوفيد) واضحا في كتابات (ثيرفانتيس) وبصفة خاصة في مسرحيات الكتّاب المسرحيين الأسبان في القرن السابع عشر . وقد ترجم الشاعر الفرنسي (لافونتين) بعض أساطير (أوفيد) التي تعنى بالتحولات في كتابه (القصص) بل استخدم أسطورتين من كتاب مسخ الكائنات في مرثيته (أدونيس) [8] .

وأول أوبرا ظهرت في العالم هي أوبرا (دافني) وهي مشتقة من أسطورة بنفس الاسم من كتاب التحولات وقد عرضت في فلورنسا عام ١٥٩٤ م [9] .

ولاشك أن كتاب مسخ الكائنات كان أهم مصدر لـ (دانتي) - بعد ذلك - لما جاء في ملحمته عن الأساطير القديمة ، بل أنه يتحدى (أوفيد) في أحد مواضع ملحمته بأنه سيبارزه في حقل اختصاصه ، بأن ابتكر نمطاً جديداً من التحول أسماه : (نمط التحول المزدوج) وهو مسخ الإنسان إلى ثعبان مثلا ثم تحول الثعبان إلى إنسان من جديد ، حيث يتم التحول لنفس الكائن لأكثر من مرة مما يجعله يختلف اختلافا بينا عن (أوفيد) الذى كان يقصد تحول واحد للكائن [10] .

واقتبس (إدموند سبنسر) الكثير من كتاب مسخ الكائنات في ملحمته (ملكة الجان) والتي تحوى عدداً كبيراً من التحولات المأخوذة عن أوفيد [11] .

وبالتالى فهناك العديد من الأدباء الذين تأثروا بشكل مباشر أو غير مباشر بكتاب (التحولات) وكل من تأثر بـ (أوفيد) لابد أنه تأثر بشكل أو بآخر بجوهر كتابه الذى يعتنى بظاهرة الميتامورفوسيس ويوليها الاهتمام .

ولعل الأدب الحديث يدين هو الآخر لـ (أوفيد) بالكثير حيث أن هناك عدداً كبيراً من الروائيين والمؤلفين المسرحيين أولوا هذه الظاهرة اهتمامهم مثل (كافكا) و (يونسكو) وغيرهم ممن أوردوها فى أعمالهم لأهداف فكرية وفنية . ولعل (كافكا) صاحب أثر كبير فى الأدب بعد (أوفيد) فيما يتعلق بفكرة التحولات بما قدمه من سمات عبثية ، وتعبيرية جديدة ، وملازمة لأعماله التى اهتم فيها بتفاصيل عملية التحول - أكثر ممن سبقوه - حيث ركز على ردود الأفعال تجاه هذه الظاهرة داخل النسق الذى يرسمه (١٢) .

ومن أشهر ما تركه (كافكا) قصة (التحول) التى تدور حول رجل استيقظ يوما فوجد نفسه قد تحول إلى حشرة صغيرة ، ويرصد الكاتب تفاصيل هذا التحول بكل دقة ، وتدور أحداث القصة حول النتائج التى يحدثها التحول فى حياة هذا الرجل .

وفى الأدب العالمى الحديث ظهرت العديد من النماذج الأدبية التى تعنى بقضية الميتامورفوسيس وتتعامل معها باعتبارها أساساً للعمل الأدبى ، فبجانب (كافكا) نجد (روث) فى قصة (الثدى) ، حيث يصور رجلا تنتابه تغيرات فسيولوجية عنيفة تشعره بالرعب والحيرة ، وينتهى به الأمر إلى التحول إلى ثدىٍ مصيره مكان ضيق داخل إحدى المستشفيات (١٣) .

وقد حاول (روث) فى هذه القصة أن يجعل من الموقف الخيالى المستحيل الوقوع موقفا قابلا للحدوث والتصديق فى العالم الواقعى ، لذا فقد تابع مع البطل مراحل تحوله لحظة بلحظة ، مهتما بأدق التفاصيل الممكنة والتى تحمل القارئ فى بعض اللحظات إلى الإيمان بمعقولية القصة وإمكانية حدوثها .

وحين نذكر قصص التحول في الأدب العالمي لايمكن أن ننسى قصة (الأنف) التي كتبها (جوجول) عام ١٨٣٦ م وهى قصة من ضمن مجموعة (قصص بطرسبرج) والتى كتبها فى (بطرسبرج) منتقدا اهتمام هذا المجتمع بالمظاهر الشكلية دون النظر لجوهر الإنسان (١٤) .

ولكى يعبر (جوجول) عن رأيه فى مجتمع (بطرسبرج) نجده يكتب قصة (الأنف) هذا الأنف الذى يمثل كل الفاسدين المنتشرين فى المجتمع الروسى ، حيث يصور بطلا آفاقا ومزيفا يفقد أنفه فيشعر أنه فقد جزءاً مهما من أدوات عمله للتسلق والتظاهر والادعاء ، فيتحول إلى مخلوق فاقد الثقة في نفسه منعزل عن المجتمع ، وحين يعود إليه أنفه يرجع لسابق عهده ، بينما نجد الأنف يرتدى زيا محترما ويتنكر فى هيئة مستشار دولة ويتظاهر ويدعى حتى تفتح له كل الأبواب (١٥) .

إنه مسخ للإنسان فى صورة أنف مدع يحتال على الناس وينافقهم ، أكثر منه مسخاً للإنسان فى صورة رجل بلا أنف فهو يقرر فى النهاية أن الإنسان الذى يهتم بالمظاهر وينسى الجوهر ليس أكثر من أنف متنكر فى ثياب مهندمة .

كل هذه القصص وغيرها تعتمد فى جوهرها على تقنية الميتامورفوسيس مثلها مثل كتاب (أوفيد) ، ومثل رواية (الجحش الذهبى) التى كتبها الكاتب الرومانى (لوكيوس أبوليوس) ، وربما تكون أول رواية متكاملة تخصص لهذا الموضوع فى تاريخ الأدب كله (١٦) .

وفيها يتحول بطل الرواية إلى حمار بفعل مادة سحرية ، يفهم كل ما يدور حوله لكنه لا يستطيع أن يتواصل مع عالم البشر ثم يصور المؤلف ما يلاقيه البطل من مفارقات وأحداث عجيبة .

كل هذه الأمثلة وغيرها تؤكد أن ظاهرة الميتامورفوسيس ظاهرة إنسانية وأدبية موجودة منذ فجر التاريخ حتى عصرنا الحالى ، ظاهرة تستحق الوقوف أمامها ودراستها .

* الميتامورفوسيس والجروتسك :-

قد يتداخل مفهوم الميتامورفوسيس Metamorphosis مع مفهوم الجروتسك Grotesque .

فالجروتسك فى جوهره شكل من أشكال المسخ لما يلازمه من تشويه فى الخلقة .Grotesque مصطلح إنجليزى مصدره الكلمة الإيطالية Grottesco بمعنى شاط أو متطرف ، ولأن تداول المصطلح محدود .. فلا مانع من التعريب أو الترجمة :

« والجروتسك أساسا اتجاه فى التصوير أوالنحت أو الزخرفة ، كان يومئ إلى استخدام وحدات بشرية وحيوانية تتصف باللاواقعية ،

ومزجها - عادة - بأوراق الشجر أو زهور أو فواكه ، ويؤدى هذا المزج الزخرفى إلى خلق شكل غريب بشع مخيف أو مضحك .. » (١٧) .

إن نتيجة الجروتسك تخلق فى النهاية شكلا من أشكال المسخ ، فالمزج الزخرفى الذى يخلق شكلا غريبا مخيفا أو مضحكا ، هو فى الحقيقة يخلق صورة من صور المسخ ، باعتبار المسخ تغيرا فى هيئة كائن بعينه ، باستخدام التشويه أو الجروتسك .

فالجروتسك يعتمد فى الأساس على التشويه وتغيير الخلقة ، عن طريق مزج وحدات بشرية وحيوانية مع بعضها ، لخلق صورة لا واقعية تعطى فى النهاية شكلا غريباً .. يمكن أن نطلق عليه لفظة « مسخ » .

فالجروتسك « قطعة من الفن الزخرفى ، تتميز بأشكال بشرية وحيوانية غريبة أو خيالية متناسخة عادة مع رسوم أوراق نباتية أو نحوها ، مما يحيل كل ما هو طبيعى إلى بشاعة أو إحالة أو كاريكاتور .. » (١٨) .

والسمات التى تميز الجروتسك من البشاعة والإحالة والكاريكاتور ، هى فى نفس الوقت سمات ملازمة لظاهرة المسخ بعضا منها أو جميعها فى بعض الأحيان .

فالمسخ يخلق شيئاً غريباً مضحكاً أو بشعاً ، وهو خيالى فى نفس الوقت ، يتسم بالإحالة والمغايرة ، لكل ما هو طبيعى أو متوقع وهذه السمات هى نفسها سمات الجروتسك ، فالجروتسك هوخلط صورة

الإنسـان مع الحيوان أو مع النبـات بطريقـة خـياليـة ، فهـو مـصنوع من أشكال وتصميمات كوميدية مخلوطة (١٩) .

وفى مجال المسرح الملهوى يطلق المصطلح على القطعة اللاواقعية الغريبة فى تركيبها ، والتى تدل على خيال مشتط . (٢٠)

ومن ذلك نجد أن هناك تداخلاً واضحاً بين المسخ والجروتسك حيث يجمعهما الخيال المشتط والغرابة ، والبشاعة والإحالة . لكن الجروتسك لا يرصد تحول كائن من حال إلى حال ولكنه يعرض صورة لكائن غريب خيالى يحمل سمات مختلطة لعدد من الكائنات ، فالجروتسك يتميز بالتشويه والخلط عن طريق المبالغة التى قد تصل لحد الكاريكاتورية ، دون التعرض لفكرة التحول التى هى جوهر الميتامورفوسيس (المسخ) ، والتى تحوى بداخلها صفات الجروتسك من تشويه وخلط وخيال مشتط ، بالإضافة إلى المحافظة على فكرة تحول الكائن من حال إلى حال .

وبالتالى فالميتامورفوسيس يختلف عن الجروتسك فى أن الكائن الذى يخلقه الفنان على صورة مشوهة ، هو في الأساس كائن آخر ، تحول لسبب ما ، قد يكون سبباً دراميـاً مثلا وله هدف محدد من وراء ذلك ، ولكن الجروتسك يتعامل مع مخلوقات غريبة ، لم تتحول من نوع إلى نوع ، ولكن الخلقة المشوهة هى طبيعتها ، وبالتالى ففكرة التحول التى هى جوهر الميتامورفوسيس ، هى أساس الاختلاف بينه وبين الجروتسك .

فلو حاولنا تطبيق ذلك على الفن التشكيلى لوجدنا أن التداخل والمزج بين الأشكال الحيوانية والنباتية الذى يخلق الجروتسك ؛ يخلق

بجانب هذا شكلاً من أشكال المسخ ، يظهر فى الشكل المشوه للكائنات ، ولكنه ليس ميتامورفوسيس . وفى مجال المسرح نجد « تيريز » التى تتحول إلى رجل ، وهى في حقيقتها صورة من صور المسخ الذى يحوى بداخله الجروتسك .

وكذلك « جاك » ذات الأنوف الثلاث هى مثال واضح على الجروتسك فى المسرح . والمسخ يعنى بالأخص تحويل صورة إلى صورة أقبح منها ، وقلب الخلقة من أصلها إلى شيء آخر ، أى الانتقال من حال عليا إلى حال دنيا (٢١) .

ففكرة التحول هي جوهر عملية الميتامورفوسيس ، وهى التى تميزه عن الجروتسك .

وبالتالى فالميتامورفوسيس لايكون جروتسك إلا إذا توافرت السمة الكاريكاتورية التى تميز الجروتسك عن باقى أشكال التحول .

إن كلمة « ميتامورفوسيس » تعنى حرفياً الانتقال من حال إلى حال لا يشترط فيها حال دنيا أو عليا . ولكن أغلب الأساطير يظهر فيها التحول من المرتبة العليا إلى المرتبة الدنيا .. لذلك تم ترجمة الكلمة إلى المسخ . فعند أصحاب عقيدة التناسخ : أن النسخ هو نقل الروح إلى جسم أرفع ، والمسخ هو نقل الروح إلى ذوات الأربع ، والفسخ هو نقل الروح إلى الحشرات والمسخ هو نقل الروح إلى النبات والجماد (٢٢) .

وقال الله تعالى فى الآية الكريمة « ولو نشاء لمسخناهم على مكانتهم فما استطاعوا مضيّاً ولايرجعون » . سورة (يس / ٦٧)

وبالتالى فالمسخ يتميز عن الجروتسك بانتقال الكائن من حال أو مرتبة عُليا إلى مرتبة دنيا حتى إن الله سبحانه وتعالى أنذر الناس

بالعقاب فى صورة المسخ ، وفى مجال المسرح نجد أن : الجروتسك تقنية فنية ، فى حين أن « الميتامورفوسيس » فعل وتقنية فى نفس الوقت .

واعتمادا على كل ما سبق ، سوف تحاول الباحثة الوقوف على تعريف إجرائى لظاهرة التحول الممسوخ « الميتامورفوسيس » بمستوياتها المختلفة .

فهو حالة من حالات التحول ، ينتقل فيها الكائن الحى من مرتبة عليا إلى مرتبة دنيا ، وقد يحدث العكس ، ويستخدم فى المسرح كتقنية وفعل فى نفس الوقت ، فهناك العديد من أشكال التحول يمكن أن نجدها حولنا فى الطبيعة بوجه عام ، وفى مجالات الأدب والفن بوجه خاص .

تلك التحولات الخاصة بانتقال كائن معين من حالة إلى أخرى ، وتحول صورته من صورة إلى صورة ، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه اسم التحول المرئى .

* التحول المرئى الممسوخ :

أى التحول من الصيغة الإنسانية إلى صيغة جديدة ربما تكون الصيغة الحيوانية أو يكون التحول من جنس إلى حنس آخر داخل نفس النوع الإنسانى ، وفى الغالب يكون التحول من حالة أعلى إلى جنس أدنى ، من الحالة الإنسانية إلى الحالة الحيوانية باعتبار الإنسانية رتبة أعلى - من منظور الإنسانية ذاتها - والتحول المرئى الممسوخ يأخذ أكثر من شكل ، منها التحول الكلى حيث يكون التحول جذرى ،

بمعنى أن يخفى المعالم الأساسية والجوهرية فى الأصل المتحول عنه ، فلا نعلم شيئاً عن أصل هذا الكائن إلا من السياق . ويخرج من هذا الشكل حالتين من التحول :

- الحالة الأولى يتم فيها التحول من حالة إنسانية إلى حالة أدنى لا إنسانية أو حيوانية ، مثلما يظهر فى مسرحية « الخراتيت» حيث تحول البشر إلى خراتيت ويمكن أن نطلق على هذا النوع (تحول رأسى) حيث تنقلب هيئة الكائن رأسا على عقب لتخلق صورة جديدة .

ويتم التحول من جنس إلى آخر داخل المرتبة الإنسانية ، مثل تحول الرجل إلى امرأة ، والعكس . ويظهر هذا النوع فى مسرحية أبولنير (نهدا تيريزياس) حيث يتحول الزوج إلى امرأة ، وتتحول الزوجة إلى رجل .

ويمكن أن نطلق على هذه الحالة الأخيرة (تحول أفقى) لأنه يتم داخل نفس المرتبة البشرية .

وهناك شكل آخر من أشكال التحول المرئى أو «الميتامورفوسيس» وهو تحول جزئى لايحدث فيه تحول عن الحالة الإنسانية ، حيث يحتفظ الكائن البشرى بسماته الجوهرية ، مع تغير طفيف يلحق به ، مثل أن يكتسب سمة جديدة ، لم نعهدها فى النوع الإنسانى ، سمة عن كائن آخر ، وليكن - مثلا - كائن حيوانى مثلما يظهر فى مسرحية « غرام دون برلمبلين ببليسا فى حديقته » لـ « لوركا » حيث يظهر للبطل قرون حيوانية ، مع احتفاظه بشكله الإنسانى الكامل . وهنا نقترب من نوع الاستعارة الدرامية ، حيث يستعير الكاتب سمة معينة من كائن ليلحقها بكائن آخر ، لأهداف فنية وفكرية .

ومن هذا الشكل ، يخرج نوع آخر من التحول ، حيث يتم المسخ والتشوه في أحد السمات الإنسانية ، بمعى تشويه عضو إنساني معلوم الشكل ، وهذا التشويه يخرج بالعضو الإنسانى عن الشكل المألوف ، مثلما يظهر فى مسرحية « جاك » أو « الامتثال » ليونسكو ، ويظهر هذا فى شخصية « روبرت » ذات الثلاث أنوف .

ونلاحظ مما سبق أن هذا التقسيم اعتمد على ملاحظة المظاهر الشكلية للكائن البشرى ، وقياس جميع التحولات والمسوخ بناء على الشكل الإنسانى المعلوم ، باعتباره نموذجاً أساسياً له معالمه المعروفة والمحددة سلفا ، والخروج عن هذه المعالم يعتبر تشويه وتحويل للخلقة الإنسانية .

ونلاحظ أن هناك أشكالاً أخرى من التحول والمسوخ التى ظهرت فى الأعمال الأدبية والمسرحية والمرتبطة بالصورة الإنسانية أيضا مثل (التحول المقلوب) ، بمعنى أن يتحول كائن لا إنسانى إلى إنسان ، والتحول هنا يكون من حالة لا إنسانية وتحولها إلى حالة إنسانية (١٤). من حالة دنيا إلى حالة عليا مثلما يظهر فى تحول الشيطان إلى إنسان عند (فاوست) ، عندما ظهر لفاوست فى صورة آدمية .

هذا غير التحدث بلسان الإنسان من قبل الحيوانات . ويبدو هذا واضحا فى أدب الجاحظ ، وفى « كليلة ودمنة » ، وهذا تحول جزئى استعارى ، ويحدث هذا التحول المقلوب لأهداف محددة أيضا .

وكما سبق أن ذكرنا نجد أن تلك التقسيمات تم تفنيدها تبعا لملاحظة المظاهر الشكلية ، ولكن لو غيرنا المنظور ، ونظرنا للتحول (الميتامورفوسيس) من ناحية الفعل ، لوجدنا أن فعل الميتامورفوسيس – الذى يظهر فى الأعمال الدرامية – يتخذ شكلين أحدهما : إرادى ، والآخر عفوى .

ويبدو التحول الإرادى فى مسرحيتى «الخراتيت» «ونهدا تيريزياس» ، حيث تتدخل الإرادة الإنسانية فى الميتامورفوسيس ويختار الإنسان إراديا أن يتحول إلى كائن آخر مختلف ، وبالتالى ففعل التحول يتم بناؤه على إرادة واختيار من الكائن نفسه ، ويظهر هذا فى مسرحية (الخراتيت) حيث كان التحول يعقب الإرادة الإنسانية الحرة التى ترفض الشكل الإنسانى ، ويغريها الشكل الحيوانى البدائى المنتشر . فـ « برنجيه » ظل على حالته الإنسانية لأنه لم يرد أن يتحول على عكس « ديزى » التى تحولت إلى خرتيت ، بعد أن أرادت أن تكون خرتيتا واختارت التحول كحلّ، بعد أن رفضت حياتها الإنسانية، وأعجبتها حياة الخراتيت ، فقررت بإرادة حرة أن تستسلم للتحول ، كما حدث لباقى الشخصيات المتحولة .

وكذلك فى (نهدا تيريزياس) فقد اختارت « تيريز » أن تتحول إلى رجل واختار زوجها أن يتحول إلى امرأة وبالتالى تم التحول بعد هذه الرغبة ، الناتجة عن إرادة حرة واختيار واضح ، وبالتالى ففعل التحول فى جميع الحالات السابقة فعل إرادى ، يختاره الكائن المتحول بإرادته .

أما التحول العفوى ، فيتم تلقائيا ، حيث يستيقظ الإنسان ليجد نفسه قد تحول فجأة إلى كائن جديد لا يعلمه ، مثل « جريجور » الذى تحول إلى حشرة عند « كافكا » .

ومثل «دون برلمبلين» الذى تشوه رأسه ، بعد أن صار له قرنان . فالكائن هنا لم تتح له حرية الاختيار - كما فى الحالة الأولى - بل على العكس التحول تم رغما عنه ، وهو يرغب فى العودة لحالته الأولى ، فهناك قوة أكبر منه هى التى حولته ، وهو يرفض هذه القدرية التى فرضت عليه أن يعيش فى شكل آخر ، وفى أغلب هذه الحالات يكون التحول من مرتبة عليا إلى مرتبة أقل . وقد يكون شكلاً من أشكال العقاب .

ويستخدم الميتامورفوسيس كحيلة درامية تختلف أهدافها تبعا لاختلاف المسرحيات والكتاب . فـ « شكسبير » استخدم التحول كحيلة درامية فى مسرحية (حلم منتصف ليلة صيف) لخلق الكوميديا ، فتحول « بوتوم » إلى حمار كان وسيلة لخلق المفارقات الكوميدية الناتجة عن الأخطاء وسوء الفهم .

أما فى المسرح الحديث فنجد أن الميتامورفوسيس قد استخدم بشكل جديد ، فقد استخدمه « يونسكو » فى « إميديا » ليكون معادلا موضوعيا عن العلاقة المتوترة بين الزوجين ، ولتجسيد فكرة الغربة التى تفصل بينهما ، والتى ظهرت بشكل مادى فى هيئة الجثة المتمددة ،فالميتامورفوسيس جاء كوسيلة درامية للتعبير المرئى عن شىء معنوى غير ملموس ، حيث تخيل الفكرة المجردة فى صورة مادية مشوهة هى صورة الجثة .

وفى أحيان أخرى نجد الميتامورفوسيس يأتى بمثابة وسيلة درامية لإيضاح سمة بعينها فى الإنسان وتجسيدها بشكل مرئى مبالغ فيه ،

كما ظهر فى شخصية « دون برلمبلين » الذى ظهرت له قرون كتعبير مادى مرئى عن كونه رجلاً ديوثاً .. فالميتامورفوسيس هنا يعتبر استعارة درامية للتعبير عن رؤية معينة لشخصية ما ، وهو كذلك وسيلة درامية لتحقيق هدف فكرى واضح ، ويمكن أن يكون وسيلة لتطوير الحدث الدرامى ، وتطور العقدة ، ففى مسرحية « نهدا تيريزياس » الميتامورفوسيس هو الوسيلة الأساسية لخلق الحدث الدرامى وتطويره فهو جزء من الحبكة ، وعامل مساعد فى نموها ، وقد جاء كتحقيق لرغبة إحدى الشخصيات ، ومن خلال تجربة الشخصية مع التحول تتبلور الأحداث وتتأزم ، وتنتهى إلى عودة « تريز » إلى هيئتها الأولى وهى هيئة الأنثى التى تحولت منذ البداية إلى رجل .

وفى مسرحية « الخراتيت » نجد الميتامورفوسيس يستخدم كاستعارة درامية للتعبير عن السمات الحيوانية التى علقت بالإنسان المعاصر ، ولكن الاستعارة هنا أخذت شكلاً أكثر اتساعا من الاستعارة عند « لوركا » فى « غرام دون برلمبلين » ، فيونسكو لم يستعر خصيصة واحدة من كائن ليصف بها كائناً آخر ، ولكنه استعار صورة كاملة من الحيوان ونسبها للبشر ، وبالتالى جاءت الاستعارة أكثر شمولا وعمومية .

ومن منظور آخر يستخدم الميتامورفوسيس كوسيلة درامية لتطوير الحدث ، فمع كل تحول يتطور الحدث ويصعد للأمام كما نرى فى مسرحية « الخراتيت » .

وقد يكون للميتامورفوسيس هدف تعليمى مثلما يظهر فى « ألف ليلة وليلة » ، فهو يهدف هنا للعظة ، لأنه يظهر بمثابة عقاب

للشخصيات المخطئة ، وكوسيلة لتحقيق العدالة الإلهية حيث يكون مصير الشخصيات الشريرة هو التشوه والتحول .

وهناك وسائل درامية متعددة لتحقيق الميتامورفوسيس فى الدراما منها السحر والجنيات ، ومن الممكن أن يكون التحول الفكرى وسيلة للتحول المرئى كما يحدث فى « الخراتيت » وفى « دون برلمبلين » ، فعندما تقتنع الشخصية بفكرة التحول وتعتنقها عن إيمان يتم تحولها الفسيولوجى المرئى كنتيجة للتحول الفكرى .

وفى أحيان أخرى تكون الإرادة الإنسانية وسيلة للتحول فعندما ، أرادت « تيريز » أن تتحول إلى رجل تحولت بالفعل ، ففعل التحول هنا فعل إرادى يهدف التخلص من ظروف معينة ، ومن الممكن أن يكون القدر هو وسيلة تحول الشخصيات ، كما يظهر فى مسرحية « جاك » فى شخصية « روبرت » حيث يحكم عليها القدر لأسباب غير معلومة أن تعيش مشوهة الخلقة .

ولا ننسى التوظيف الرمزى للميتامورفوسيس والذى يظهر بوضوح فى مسرحية لوركا « دون برلمبلين » ، فنجد أن القرنين يرمزان لكون « دون برلمبلين » رجلاً ديوثاً دون علم الشخصية بتحولها المرئى ، فالتحول هنا دلالة موجهة للمتلقى لكشف أحد جوانب الشخصية الدرامية .

هناك أشكال عديدة ومختلفة للميتامورفوسيس فى الدراما ، حيث يرتبط فى بعض الأحيان بفكرة (التضخم) كما يظهر فى تضخم الجثة فى مسرحية « إميديا » ، وفى أحيان كثيرة يرتبط بالمبالغة والتهويل واللامنطق ، وكأن الدراما عملية تهويل وتضخيم لحماقات البشر ،

وعلى الفنان أن يبحث دائما عن أساليب جديدة تساندہ .. وسيجد ضالته بلا شك فى الخيال المشتط والمبالغة ، وسوف يساعده كذلك تكنيك الميتامورفوسيس الذى يقوم على خداع العقل والإمعان فى الخيال وهو لذلك وسيلة طيعة من وسائل التعبير .

وعادة ما ينتج عن التحول انعزال الشخصية الممسوخة عن عالمها ، وعن نوع المخلوقات التى تنتمى إليه ، وفى أحيان أخرى تنعزل عن ذاتها ، وإذا تم تحول الأغلبية حدثت العزلة للشخصيات التى لم يلحق بها الميتامورفوسيس مثل حال (برنجيه) فى « الخراتيت » .

ويرتبط مفهوم الميتامورفوسيس بالكاريكاتير والمبالغة ، ففنان الكاريكاتير يبالغ ويبسط ويشوّه الواقع ليعبر عن رؤيته لموضوع معين مما يثير الضحك ، ولكن ليس بالضرورة كل تحول أو مبالغة مثيرة للضحك ، فعلى مستوى الفن التشكيلى نجد الفنانين التعبيريين فى اعتمادهم على الكاريكاتورية يعطون انطباعا جادا ، وعلى مستوى الدراما نجد الجثة المتضخمة فى «إميديا» تثير إحساس بالمرارة لحال الزوجين أكثر مما تثير الضحك .

ولكن ما يجمع الميتامورفوسيس والكاريكاتير هو عنصر التضخيم والمبالغة ، ولكن الكاريكاتير يثير الضحك بالضرورة فى حين أن الميتامورفوسيس لايثير الضحك دائما فهو أحيانا ما يعطى صورة حزينة أو مرعبة وأحياناً أخرى تكون الصورة مضحكة ومؤسية فى نفس اللحظة .

ويستخدم كتّاب المسرح حيلاً مختلفة للإفصاح عن ظاهرة الميتامورفوسيس حيث يستخدم البعض الإرشادات المسرحية أو الحوار

المسرحى أو الإثنين معاً ليتحقق الميتامورفوسيس داخل الصورة المرئية . هذا غير السحر والجنيات الذى يعطى فرصة لتغيير خلقة الكائن دون الاستعانة بالعقل أو المنطق الواقعى .

وقد ظهرت هذه الحيل فى الأساطير القديمة ولكنها تختلف تبعا لتوظيفها وأسلوب طرحها من عصر لآخر ومن كاتب لآخر ومن نسق فنى إلى نسق آخر . ففى العصر الإليزابيثى ظهر الاستلهام عن كتاب « أوفيد » " التحولات " الذى انتشرت ترجماته فى القرن ال ١٦ ، ١٧ م وتؤكد على ذلك " فاطمة موسى " فى كتابها " شكسبير شاعر المسرح " حيث تشير فى حديثها إلى استلهام كُتّاب العصر الإليزابيثى بعض من قصص التحول عن "أوفيد " حيث تقول :

".. إلى جانب " مارلو " كان " توماس كيد " وغيره من (أدباء الجامعة) يستلهمون التراث الكلاسيكى ممثلا فى تراجيديات " سنيكا " وكوميديات " بلوتوس " وميتامورفوز «أوفيد» " (٢٣) .

باعتباره من أهم الكتب التى ترجمت عن التراث القديم . أما " شكسبير " فأغلب الظن أنه قرأ كتاب أوفيد فى الأصل اللاتينى ، غير أنه من المؤكد أنه قرأ ترجمة " جولدنج " الكاملة له (٢٤) .

وثمة مواضع في أعمال "شكسبير " تدل على التأثر المباشر بموضوعات " أوفيد " ، وقد تكون أشهر الأمثلة على ذلك ، التقليد الساخر لقصة «بيراموس ويثزبى » التي أدخلها شكسبير في مسرحيته (حلم ليلة صيف) (٢٥) .

وتحكى كذلك أول قصيدة كتبها " شكسبير " وهى " ڤينوس وأودنيس " حكاية واردة عند " أوفيد " (٢٦) .

ففى (حلم ليلة صيف) يأتى العفريت خادم الملك ليسحر " بوتوم " الصانع ، فيحوله إلى رجل برأس حمار وهذا بالطبع أحد أشكال الميتامورفوسيس الواضحة .

ويتفنن " شكسبير " في إظهار المفارقة التى تعتمد على فكرة التحول ، إذ تزين الملكة رأس الحمار بالأزهار ، وتحدثه عن الحب ، وتطعمه العسل ورحيق الأزهار ، والميتامورفوسيس هنا وسيلة لخلق المفارقات الكوميدية ، ويعتمد "شكسبير " على طرق السحر وعالم الجنيات، كوسيلة لتحقيق التحول فى الحدث الدرامى ، فالسحر هو الفاعل و "بوتوم " هو المفعول به .

والتحول هنا من نوع " التحول المزدوج " حيث تحول " بوتوم " إلي حمار ثم عودته للمرتبة البشرية مرة أخرى ، وبالتالى فـ " شكسبير " يرصد مرحلتين للتحول مرحلة التحول من مرتبة عليا إلى مرتبة دنيا (من الإنسان إلى الحيوان) ثم المرحلة الثانية هى العودة للحالة الأولى ينقل والتحول هنا لا إرادى ، أي " تحول عفوى " فـ " بوتوم " يتحول إلى حمار دون أن يعلم شيئا ، فهو يفاجأ بالجميع يفزع منه ويخاف من منظره الممسوخ الغريب ، وردود أفعال الشخصيات تجاه الميتامورفوسيس ، تحدث أثراً كوميدياً من خلال تباينها واختلافها ، وتؤكد على الهدف الكوميدى للتحول .

والإرشادات المسرحية هى الوسيلة الدرامية التي استخدمها « شكسبير » للتعبير عن عملية الميتامورفوسيس ، تلك الإرشادة التى تتحول إلى عنصر مرئي عند عرض النص على خشبة المسرح .

" .. يدخل بوتوم من الخميلة ، وعلى راسه رأس حمار ، ووراءه باك ..." (٢٧) .

ورغم رأس الحمار التى ظهرت لبوتوم الإ أنه ما زال معروفا بشخصيته لدى زملائه ، مما يؤكد أن الميتامورفوسيس هنا ميتامورفوسيس جزئي وليس كلياً ،وينتهي الميتامورفوسيس مع انتهاء مفعول المسحوق السحري ، بعد أن يتم الصلح بين ملك الجان وزوجته " تيتوبيا " ، فيستيقظ "بوتوم" ليجد نفسه بشرا مرة أخرى ، وهو لا يدرك شيئا عن ماضيه المتحول ، حتى يتخيل أن كل ما مر به كان مجرد (حلم) ، وهو نفس الشئ الذى حدث للعشاق الأربعة .

ووسيلة "شكسبير " لإنهاء الميتامورفوسيس هى نفسها وسيلة خلقه ، حيث يعود " بوتوم " إلى طبيعته البشرية بفعل الجان ، عن طريق " باك " أو بأمر من " أوبرون " (ملك الجان) أى عن طريق السحر أيضا .

وقد ظهر الميتامورفوسيس بوضوح في أعمال الكتّاب التعبيريين .

" فالفنان التعبيري الذي يلجأ إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت وخلط الواقع دائما بالرمز والحلم مع استخدام نبرة انفعالية حادة . . . . . " (٢٨) .

لابد وأن الفنان التعبيرى يقترب ولو من بعيد من تكنيك

الميتامورفوسيس حيث التشويه والغرابة والمبالغة فى إظهار القبح فى العالم أو في النفس الإنسانية .

وظهر الميتامورفوسيس بشكل واضح في المسرح الحديث ، حيث ظهر فى التعبيرية وبعدها فى السريالية والعبث .

ومما ساعد على شيوعه فى المسرح الحديث كسر كتابه لقواعد المنطق ، وترك العنان لخيالهم ليبدع ويخلق كما يشاء دون النظر لما هو طبيعي أو مألوف أو واقعى ، وتجلّت هذه الظاهرة فى مسرح العبث لأنه ضرب بكل القواعد والنظم عرض الحائط ، واعتمد فى نفس الوقت على تكنيك الحلم السريالى الذى لا يعترف بحدود عقلية ، فهو يخلط مفردات العوالم والكائنات ليخلق مكونات جديدة وغريبة .

فنجد العالم الذى تحول إلى خراتيت ، والجثة التى يتزايد حجمها ويتمدد ، والفتاة ذات الثلاثة أنوف . . . ، وكل هذا بالطبع تنويع على ظاهرة الميتامورفوسيس .

هوامش المدخل

(١) محمد عناني : من قضايا الأدب الحديث (مقدمات دراسات وهوامش) الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ م ، ص : ٣٣٨

(٢) المرجع السابق ، ص : ٣٣٧

(٣) جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، جزء ١ ، الشركة العالمية للكتاب . بيروت ، القاهرة ، د . ت ، ص : ٢٥٩

(٤) المرجع السابق ، ص : ٢٥٩

(٥) منير البعلبكي : المورد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٣

(٦) Hornby, A. S.. Oxford Advanced Learners Dictionary Of Current English .
(London, University Press, 1970. P. 533

(٧) محمد عناني : مرجع سابق ، ص : ٣٣٧

(٨) أوفيد : مسخ الكائنات ،ترجمة : ثروت عكاشة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ م ، ص : ٢١

(٩) المرجع السابق ، ص : ٢١

(١٠) المرجع السابق ، ص : ٢٠

(١١) المرجع السابق ، ص : ٢١

(١٢) سعيد عبد العزيز : الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص : ١٠٣

(١٣) مصطفى ماهر : القضية لكافكا (المقدمة) سلسلة تراث الإنسانية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ م ، ص : ٤٢ ، ٤٣

(١٤) جوجول ، كافكا ، روث : قصص التحول فى الأداب العالمى الحديث ، ترجمة : أحمد عمر شاهين،دار شرقيات للنشر،(كتاب للجميع)، القاهرة،ص : ٤٩ : ١١٣

(١٥) المرجع السابق ، ص : ١٥ : ٤٨ .

(١٦) المرجع السابق ، ص : ١٠

(١٧) ألبرت تايلا : مجلة فكر وفن (مقال) ، العدد ٢٨ ، ١٩٧٦ ص : ٩٠

(١٨) المرجع السابق ، ص : ٩٠

(١٩) إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص : ٥٥

(٢٠) منير البعلبكى : مرجع سابق ، ص : ٤٠٢

(٢١) HORNBY . A. S. OXFORD, P. 300

(٢٢) إبراهيم حمادة : مرجع سابق ، ص : ٥٥

(٢٣) فاطمة موسى : وليام شكسبير شاعر المسرح – المكتبة الثقافية ، عدد ٢٢ ، دار الكتاب العربى ، القاهرة د . ت ، ص : ٣٢ .

(٢٤) أوفيد : مرجع سابق ، ص : ٣٢ .

(٢٥) المرجع نفسه ، ص : ٢١ .

(٢٦) المرجع نفسه ، ص : ٢١ .

(٢٧) ويليام شكسبير : **حلم منتصف ليلة صيف** ، ترجمة : محمد عنانى ، مجلة المسرح ، القاهرة ، عدد ٣٧ ، ديسمبر - يناير ١٩٩٢م ص : ١٩٩٧

(٢٨) نهاد صليحة : **المدارس المسرحية المعاصرة** ، المكتبة الثقافية - الهيئة العامة للكتاب القاهرة ، ١٩٨٦م ، ص : ٧٤ .

الفصل الأول

تحول النوع فى « نهدا تريزياس »

مسرحية " نهدا تريزياس " للكاتب السريالى " أبولنير " من أولى المسرحيات التى ضربت بالقواعد الواقعية عرض الحائط ، وقد استخدم الكاتب تكنيك الميتامورفوسيس لأهداف درامية وفكرية تؤكد خروجه عن المألوف ، ولكنه استخدم الميتامورفوسيس بشكل مختلف عما ظهر عند السابقين له أمثال " شكسبير " .

إن ظاهرة الميتامورفوسيس - فى الأدب والمسرح - تعنى اهتمام بإبراز تحول كائن حى من نوع إلى آخر - كما ذكرنا - ، وينصب الاهتمام فى أغلب الأحيان على الإنسان ، وانتقاله من المرتبة البشرية إلى مرتبة أدنى حيوانية - على سبيل المثال - مثلما يظهر فى « الخراتيت " لـ " يونسكو » ، أو حشرية كما يظهر فى قصة " التحول " ل " كافكا " .

ولكن ما بالنا إذا تحول الإنسان من جنس إلى آخر داخل المرتبة الإنسانية نفسها ؟ إن التحول من مرتبة إلى أخرى لهو تحول " كلى " ، ولكنه " رأسى " فى ذات الوقت ، حيث يمسخ الشكل الإنسانى فى هيئة حيوانية أو حشرية ... - كما ذكرنا سلفا - والتحول من جنس إلى آخر داخل المرتبة ذاتها هو فى الأساس تحول " كلى " ولكنه " أفقى " حيث يتم التحول داخل المرتبة الإنسانية ذاتها دون الانتقال إلى مرتبة جديدة أعلى أو أدنى ، ويظهر هذا النوع الأخير من الميتامورفوسيس فى مسرحية " نهدا تريزياس " التى عرضها " أبولنير " عام ١٩١٧م ، والتى تمثل تطبيقاً لنظريته عن المسرح الجديد المعادى للمسرح التقليدى

المخادع على حد تعبيره ، ذلك المسرح الجديد الذى يتطلب من المبدع أن يترك العنان لخياله ، وأن يحاكى الطبيعة كما حاكى الإنسان الساق فى صورة العجَلة ، دون اللجوء إلى التصوير الفوتوغرافى الزائف للواقع .

إنها البدايات الأولى للسريالية ، التى لا تعتد بالقواعد المنطقية ، ولا تضع حدوداً أو اعتبارات للعقل أو لمبادئه المقيدة ، فهى تقدم صورة من الأحلام ، بهدف تحقيق (الدهشة) التى نادى بها " أبولنير " .

وقد أحدثت مسرحيته " نهدا تريزياس " تلك الدهشة التى أرادها ، حتى أن المحافظين من الفرنسيين رفضوا المسرحية رفضا مطلقا ، لأنها فاجأتهم بخروجها عن حدود اللياقة من خلال تقديمها لفكرة التحول من جنس إلى جنس والتى يعتبرونها فكرة لا أخلاقية .

تبدأ المسرحية بافتتاحية أضافها " أبولنير " للنص الأصلى عام ١٩١٦م ، حتى يستطيع تمريرها من قبل الرقابة الصارمة .

حيث يظهر مدير المسرح من كوّة الملقِّن ليعلن عن الهدف التعليمى من وراء المسرحية ، وهو معالجة قضية عصرية عانت منها فرنسا فى أوليات القرن العشرين ، وهى مشكلة قلة الإنجاب التى توقف التعمير ، ثم يعلن المدير عن بعض السمات السريالية إلى أراد لها " أبولنير " أن تكون إطارا مميزا للمسرح الجديد .

ومن تلك السمات السريالية استخدام ما ليس بحقيقى ، مع بعض صنوف السراب وإنطاق الجماد ، وعدم الاعتداد بالزمان والمكان ،

وتصوير عالم سحرى حالم بعيد عن التصوير الفوتوغرافى التقليدى للواقع ، وهذا هو ما تبلور فيما بعد فى مبادىء المذهب السريالى ، حيث يسود منطق الحلم الذى يتحكم فى العمل الفنى ، والذى يصور بدوره ما سمي بالماورائية ، وهو عالم ما وراء الواقع أو اللاوعى .

والمسرحية مكونة من فصلين ، الفصل الأول يحوى تسعة مشاهد ، والفصل الثانى يحوى سبعة مشاهد ، تم تحديدها تبعا للتقسيم الفرنسى (حسب دخول وخروج الشخصيات) ، ويحدد أبولنير مكان الأحداث بمدينة خيالية هى مدينة (زانزيبار) والزمان هو (اليوم) .

ويبدأ الحدث فى المشهد الأول حين تعلن الزوجة (تيريز) تمردها على زوجها وعلى حياتها الزوجية ، ورغبتها الشديدة فى المساواة بالرجل ، وفى الكينونة المستقلة ، ولا ترى وسيلة لتحقيق رغبتها فى الاستقلال إلا عن طريق التحول إلى رجل ، ففى ذلك سبيل للتخلص من الضعف الذى يقيد حركتها بسبب طبيعتها الأنثوية ، وبالفعل تتحقق لها رغبتها فى التحول ، ويترتب على ذلك عدة نتائج يتحمل تبعتها الزوج ... ولكن " تريز " ما تلبس أن تعود لطبيعتها فى نهاية المسرحية .

والميتامورفوسيس فى المسرحية يتم فى شكلين ، الشكل الأول هو تحول " تريز " (الزوجة) إلى (تريزياس) الرجل ، والشكل الثانى هو تحول (الزوج) إلى امرأة ، كنتيجة لتحول زوجته ، وبالتالى ففى المسرحية أكثر من حالة تحول مزدوج تتم داخل الحدث ، ويستخدم الكاتب لكل حالة تكنيكاً مسرحياً مختلفاً .

حيث يستغرق تحول " تريز " عدة مشاهد ، ويبدأ فى المشهد الأول حين تعلن عن رغبتها فى التحول إلى رجل ، ويسبق ذلك تمهيد درامى عن طريق الحوار لأنها فى البداية ترفض حالتها الأنثوية ، وترفض أن تستمع إلى زوجها ، فهى تريد أن تتصرف على هواها دون وصاية من أحد ، حتى لو كان زوجها ، لذا فهى تعلن بصيغة خشنة أنها لن تستمع إلى أوامره .

" تريز .... لا أريد أن أنجب أطفالا ، لا أيها السيد لن تأمرنى بعد الآن " [١] .

وبعد أن تعلن تمردها ، نجدها تقرر رغبتها فى أن تكون رجلا ... جنديا أو فنانا ، إنها تريد أن تتمتع بما يتمتع به الرجال من مزايا ، فطبيعتهم تسمح لهم أن يفعلوا ما يروق لهم حسب هواهم ... إنها تملك تصوراً مثالياً عن عالم الرجال ، ذلك العالم الذى لا يتلقى فيه الرجل أوامر ، بل يجوب العالم على هواه ، يفعل ما يشاء ، ويعشق ويحب من يشاء .

" تريز ... إنى أريد أن أتصرف على هواى ، منذ وقت طويل والرجال يفعلون ما يروق لهم ، أريد أن أذهب لأحارب الأعداء ، أتوق أن أصبح جنديا " [٢] .

فمن خلال حوار " تريز " مع زوجها - الذى لم يظهر بعد - يعلن المؤلف عن رغبتها فى التحول ، بعد أن تمردت على عالم المرأة ، فهى تريد أن تعيش داخل هذا العالم المثالى الذى يملكه الرجال ، وبالفعل وأثناء حديثها وتأنيبها لزوجها تظهر عليها أولى خطوات التحول .

لقد تغلبت تريز على ضعفها ، وتعلن أنها تشعر بلحيتها تنبت ، وبأثدائها تسقط عنها .

" تريز .. ولكنى أشعر بأن لحيتى تنبت ويسقط عنى ثديان . " [٣]

ويستخدم " أبولنير " الحوار كوسيلة تقنية للإعلان عن الميتامورفوسيس الذى يحدث للزوجة ، فعن طريق الجمل الحوارية يفاجأ المتلقى بأن رغبة الزوجة المستحيلة قد بدأت فى التحقق الفعلى ، وهنا تحدث المفاجأة التى تحدث عنها " أبولنير " فى الافتتاحية ، وهى التحول الفعلى للزوجة ، الذى يعلنه المؤلف عن طريق الحوار والإرشادات المسرحية التى تتحول إلى صورة مرئية أثناء العرض المسرحى .

(تطلق صرخة كبيرة وتفتح قميصها قليلا ، فيخرج منه ثدياها أولهما أحمر والآخر أزرق ، وإذ تتركهما يطيران مثل بالونى أطفال ، لكنهما يظلان مشدودين إلى صدرها بخيط) [٤] .

والإرشادة السابقة تصف طريقة التحول وخطواته ، حيث ينفصل عن " تريز " ثدياها وبالتالى فقد تخلصت من السمات الأنثوية ، وهى الآن فى طريقها إلى الرجولة ، وهى فى نفس اللحظة تعلن أنها تخلصت من ضعفها لأنها ترى فى سمات الأنوثة ضعفاً لابد من التخلص منه .

" تريز .. طيرا يا عصفورى ضعفى وقم حرا ، وهلم جرا " [٥] .

ومن ذلك نجد أن الحدث الرئيسى فى المسرحية يعتمد على ظاهرة

الميتامورفوسيس ، حيث يبدأ بتحول " تريز " إلى رجل ، وما يميز "أبولنير" أنه عمل على تجسيد التحول بشكل فعلى على خشبة المسرح ، حيث اهتم بتصويره عن طريق الصورة المرئية ، باستخدام الحوار والإرشادات التى تصف مراحل هذا التحول .

ويمكن تلخيص هذه المراحل فيما يلى :

١ - تبدأ مراحل التحول منذ أن ينفصل عن " تريز " ثدياها ، وتتركهما ليطيرا مثل بالونى الأطفال . (مرحلة الخروج عن الطور الأنثوى) . والمؤلف يدعّم تلك الصورة من خلال جمل حوارية تصفها ، وتؤكد على المراد منها ؛ لأن المتلقى فى أوائل القرن العشرين لم يكن ليفهم هذه الظاهرة الغريبة بسهولة ، لذا كان لابد وأن يعمل المؤلف على توضيح الميتامورفوسيس بشكل أكثر تفصيلا من خلال الصورة المرئية والحوار معا .

ففى اللحظة التى ينفصل فيها ثديا " تريز " نجدها تتحدث عن مفاتن المرأة وجمالها ، لتوضح المقصود من تلك البالونات المعلقة فى الهواء .

" تريز ... كما هى جميلة مفاتن المرأة هما ممتلئان شهيان .. " [٦] ،

ثم يقدم بعد ذلك إرشادة مسرحية تكمل الصورة المرئية ، وتوضح معالمها بشكل أكثر تفصيلا .

(تجذب الخيط الممسك بالبالونين فيتراقصان ...) [٧] .

ويتبع الإرشادة بجملة حوارية تؤكد على عملية التحول ، وتفسر الصورة المرئية .

" تريز .. فالأفضل أن نضحّى عن مفاتن الجسد بما يمكن أن يكون فرصة لخطيئة ، ومن ثديينا فلنتخلص ... " [٨] .

ثم تقوم " تريز " ببعض الحركات والإيماءات الهزلية التى تجعل للميتامورفوسيس تأثيراً هزلياً ساخرًا .

(تشعل قداحة وتفجر البالونين ثم تداعب المتفرجين بحركات مضحكة واضعة إبهامها فى أنفها مقلدة بيديها الاثنين مزمارا وتلقى إليهم بكرات من صدرها) [٩] .

وبذلك يخفف " أبولنير " من وقع تلك المفاجأة على المتفرجين ، خاصة المحافظين منهم ، حتى يمتص انفعالهم من خلال التأثير الكوميدى

وتقنية الميتامورفوسيس - غالبا - تعطى تأثيرا كوميديا ، لأنها تتميز بكسر المألوف ، وكسر تابوه الجسد الذى يؤدى فى الغالب إلى تأثير مضحك عن طريق المبالغة .

وبعد أن تحرق " تريز " ثدييها تكون قد خرجت عن الجنس الأنثوى ، لتنتهى المرحلة الأولى للتحول .

٢ - والمرحلة الثانية تتمثل فى تلك السمات الذكورية التى بدأت فى الظهور على ملامح " تريز " فلقد بدأ " أبولنير " عملية الميتامورفوسيس بتخليص " تريز " من سماتها الأنثوية فى البداية ، ثم يلى ذلك ظهور السمات الذكورية عليها .

وتعلن " تريز " عن ذلك من خلال الحوار فى البداية .

" تريز .. ليست لحيتى هى التى تنبت بل شاربى أيضاً .. " [١٠] .

ثم تأتى الإرشادة المسرحية لتؤكد على ذلك ، ولتفصح عن الميتامورفوسيس من خلال الصورة المرئية .

(تربت على لحيتها ، وتفتل شاربها وقد نبت فجأة ..) [١١] .

فى المرحلة الأولى والثانية يركز " أبولنير " على تحول الشكل ، حيث يصف السمات الشكلية والفسيولوجية التى تحولت إليها " تريز " خلال مراحل تحولها إلى رجل .

٣ - وهو فى المرحلة الثالثة يهتم بإظهار التحول الداخلى (النفسى) الذى يطرأ عليها ، فهى تشعر بالذكورة تسير بداخلها ، ويصف " أبولنير " أحاسيسها من خلال مونولوجها .

" تريز .. أحس إحساسا شديدا بالذكورة أنا فحل خيل من الرأس حتى أخمص القدم ، ها أنا قد أصبحت ثورا .. " [١٢] .

لقد جاء تحول " تريز " إلى رجل تحولا سريعا ، وعلى الرغم من ذلك فقد اهتم المؤلف بتفاصيل الميتامورفوسيس الشكلية والنفسية ، حيث اختار أهم ما يميز شكل الرجل ، وركز على توضيح التغير الذى طرأ عليها شكليا ، حيث فقدت " تريز " ثدييها فى الوقت الذى نبت لها لحية وشارب وجاء التحول هنا بناء على رغبة داخلية لدى الزوجة ، وبمجرد إعلانها لتلك الرغبة تبدأ عملية التحول فى السريان داخل جسدها لتحولها من أنثى إلى رجل . لتبدأ رحلتها داخل عالم الرجال .

وفى المشهد الثانى يظهر اهتمام المؤلف برصد ردود أفعال الآخرين تجاه عملية الميتامورفوسيس ، ويتجسد رد الفعل الرئيسى من خلال الزوج الذى يرى زوجته بعد تحولها عن نوعها ، وأول فعل يقوم به الزوج بعد أن يقابل زوجته المتحولة هو أنه يصفعها لأنها رفعت صوتها بـ " النقنقة " ، وعندما يقترب منها يعتقد أنها زوجته " تريز " فيضحك من موقفه ، ثم يصمت لبرهة ويفكر ، ويشك أن الرجل الذى تلقّى الصفعة سارق استولى على ملابس زوجته وارتداها ، وهنا يحدث تشوش معرفى للزوج بسبب تغير ملامح زوجته ، ففى اللحظة الأولى التى رأى فيها " تريز " - بعد التحول - لم يدقق فى ملامحها ولكنه اكتفى بملاحظة ملابسها ، وعندما يرى وجهها يدرك على الفور أنه رجل ، فيعتقد أنه سارق لملابس زوجته . ورد فعل الزوج الذى لم يدرك تحول زوجته إلى رجل يدل على الاختلاف البين بين " تريز " وبين الظاهرة الممسوخة ، فشكل الزوجة " تريز " يختلف كثيرا عن الصورة التى وصلت إليها بعد التحول أو عن شكل الكائن الجديد الناتج عن عملية الميتامورفوسيس ، فالزوج لا يلمح أى شبه بين صورتها القديمة وصورتها بعد الميتامورفوسيس ، وربما يعود ذلك إلى استحالة أن يرد احتمال تحول الزوجة إلى رجل على بال زوجها ، فهو لن يتوقع بأى من الأحوال أن تتحول زوجته إلى رجل بلحية وشارب .

لذلك فهو يظل على جهله بحقيقتها حتى تعترف هى بحقيقة تحولها ، وتقدم له نفسها ، ولكن الزوج لا يصدق ويظل يبحث عن

زوجته " تريز " ، حتى يعتقد أن هناك سفّاحا قد قتلها واستولى على أشيائها ، مما يقوده للمشاجرة مع هذا الرجل الغريب الذى يرتدى ثياب زوجته ، ولا يتركها إلا عندما تبدأ فى إخباره بحقيقة الأمر ، وبعد أن يسمع الحقيقة يتعجب ويندهش ولا يملك إلا التضرع للآلهة ، خاصة بعد أن أعلنت " تريز " رغبتها فى تغيير اسمها من " تريز " إلى "تريزياس" ، وهذا التغير فى الاسم يبدو طبيعيا بعد التغير الفسيولوجى الذى لحق بها ، لأن الاسم الأنثوى لم يعد يصلح للهيئة الجديدة التى تحولت إليها .

لقد تم لـ " تريز " ما أرادت وها هى تبدأ رحلتها فى عالم الرجولة بشراء جريدة بحثا عن أخبار العالم ، والمدينة التى تعيش بها ، فهى الآن تشعر بأنها قد حصلت على كل الحرية التى افتقدتها كثيراً .

تريزياس " والآن الدنيا لى والنساء والوظائف لى وسأنصّب نفسى مستشارا للبلدية " (١٣) .

وفى المشهد الخامس من الفصل الأول يبدأ الزوج فى التحول إلى امرأة كنتيجة لتحول زوجته ، حيث يظهر شكل جديد من الميتامورفوسيس ، فتحول " تريز " إلي " تريزياس " كان تحولا إراديا ، فقد أرادت أن تكون رجلا ، وكان لها ما أرادت عكس الزوج الذى لم يفكر فى التحول إلى امرأة أبدا فهو راضٍ عن حياته كرجل ، ولكن الطبيعة فرضت عليه التحول كنتيجة طبيعية لتحول زوجته .

ويستخدم " أبو لنير " تكنيكاً مغايراً فى تصوير حالة الميتامورفوسيس عند الزوج ، فها هو الزوج لا يعلم شيئا عن تحوله ، ولا يعلم المتلقى شيئا عن هذا .. وإذا بالشرطى يظهر ، ويتحدث إلى الزوج على أنه فتاة جميلة رقيقة ، ثم يأخذ فى معاكستها ومشاكستها ، فالزوج هنا لا يملك وعياً بما حدث له من تحول ، ولا المتلقين كذلك ، فجملة الشرطى تفاجىء الزوج والمتلقين أيضا .

" الشرطى يا للفتاة الجميلة .. " [١٤] .

ويستعجب الزوج من حديث الشرطى له ، فهو يعتقد أن الشرطى أبله لا يعى شيئاً ، ويستغل جهل الشرطى وضعفه أمام مقوماته الأنثوية الغير معهودة فيه ، ويطلب منه أن يفك وثاقه الذى عقدته له زوجته ، ومازال الزوج حتى هذه اللحظة لا يعى شيئا عن تحوله إلى امرأة ، وهنا يبدو الاختلاف البين بين تحول " تريز " وبين تحول زوجها ، ففى الحالة الأولى تم التحول إراديا ، وعن وعى تام وكامل من الشخصية بطبيعتها قبل وبعد التحول ، على العكس من حالة الزوج الذى تحول دون وعى منه ، واستمر فترة لا يعى شيئا عن حالته .

ويستمر الشرطى فى وصف سمات الظاهرة الممسوخة (الزوج) ، فلقد تحول الزوج إلى فتاة جميلة ، رقيقة ، مستحبة الملمس ، ولكنها طائشة .

وفجأة ودون أن يقدم " أبولنير " تبرير ، نجد الزوج يدرك أنه من الطبيعى أن يتحول إلى امرأة ، ما دامت زوجته قد تحولت إلى رجل ، وتنكشف أمامه الحقيقة .

" الزوج " (يحدّث نفسـه) لعـمرى إنه علي حق مـا دامت زوجـتي رجلا فمن العدل أن أكون امرأة .. " (١٥) .

والاختلاف الرئيسى بين تحـول " تيـريز " وبين تحـول " الزوج " من الناحيـة التقنيـة ، هو أن " أبولنيـر " قد عـمد إلى التعبير عن التـحول الأول عن طريق الإرشادات المسرحيـة والحوار . ولكنه فى الحالة الثانيـة يكتفى بالحوار كوسيلة لتوضيح عـملية التحول . هذا غـير أن الوعى المعرفى عند كل منهم مـختلف ، " تريز " تعى جيـداً مـا يحـدث لهـا ، وهذا طبـيـعى لأن تحـولهـا كـان تحـولاً إراديـاً ، فى حين جـاء تحـول الزوج تحولاً عـفويا ، فهو يستيقظ فجأة ليجد نفسه امرأة يعامله الجميع على أنه أنثى ، حتى يصدق مـا يقـال ، ويعـيش الحـالة الأنثـوية ، وينجب الأطفـال . وهنا يحدث تبـادل الأدوار الذى يطور الحدث ، والذى يعتـبر مصدرا أساسيا من مصادر الكوميديا فى المسرحية ، لأنه يعود بنا إلى فكرة (القلب) التى قـال بهـا " برجسـون " والتى تمثل مـصدر رئيـسى للضحك ، وبالتـالى فالميـتامـورفوسيس هنا أعطى تأثيرا كـوميـديا ، لاحتوائه على فكرة تبادل الأدوار ، و (القلب) .

ومن الناحيـة التقنية نجد أن تحـول " تريز " يمثـل بدايـة الحـدث فـى النص ، فـالحـدث يبـدأ برغـبـة " تريز" فـي التـحـول ، ويتطـور مـع تحـولهـا الفعلى جسديا ونفسيا ، ثم تسير فى رحلتها داخل عالم الرجال ليأتى بعد ذلك تحول الزوج كمرحلة جديدة فى تطور الحدث حيث يأتى تحوله كنتيجة طبيعية - كما يقرر الزوج نفسه - فبعد أن تحولت المرأة أو الزوجة إلى رجل كـان لابد وأن يتـحـول الرجل إلى امـرأة ، ليـحـدث التوازن فى الحياة .

لقد مهد " أبو لنُير " لتحول " تريز " من خلال الحوار ، ثم حدث التحول فعليا على المسرح ، حيث يشير له " أبولنير " من خلال الإرشادات المسرحية ، فى حين يأتى تحول الزوج مفاجئا ، ويتم حين يأتى الشرطى فجأة ليتعامل مع الزوج على أنه فتاة جميلة ، فى حين أن ملامحه لم تُشِر إلى تحوله ... مما يعطى التأثير الكوميدى ، فبينما يوجّه الشرطى حديثه إلى الزوج نجد الزوج تبدو عليه ملامح الرجولة الكاملة ... مما يثير التناقض ، وبالتالى الضحك عن طريق المفارقة ، ولكن عملية التحول تتأكد بعد ذلك من خلال حوار الزوج نفسه فهو يأخذ فى التعامل على أنه امرأة مستغلا أنوثته فى التأثير على الشرطى ... ويعتمد تطور الحدث فى المسرحية على النتائج المترتبة على تحول الزوج إلى امرأة ، فبينما تخرج " تريز " لتعيش حياة الرجل .. نجد الزوج يقبع فى المنزل .. ينجب الأطفال ويطالب بحقوق المرأة ، عارضا لمشكلة قلة الإنجاب التى توقعها " أبولنير " منذ البداية .

إنه قدّم المسرحية ليعالج قضية عصرية ، هى قضية قلة الإنجاب فى فرنسا ، ويقرر الزوج أن ينجب الأطفال ، دون الارتباط بامرأة .

" الزوج عودوا إذن الليلة لتروا كيف تمنحنى الطبيعة ذرية بغير امرأة .. " (١٦) .

ويأتى الفصل الثانى ليؤكد على تحول الزوج البيولوجى إلى امرأة ، فهو ينجب عدداً كبيراً من الأطفال ، ولكن هيئته تظل كما هى ، هيئة

رجل ، رغم كل الأشياء التى تثبت تحوله الشكلى والفسيولوجى ، فالشرطى يحدّثه على أنه فتاة ، ثم ما نلبث أن نجده فى الفصل الثانى وقد أنجب الأطفال ، وبالتالى فتحوله الشكلى والبيولوجى قد تم بلا شك ، ولكننا نجد الصحفى يتحدث إليه ، وكأنه رجل ، حدثت له معجزة تمثلت فى إنجابه لعدد من الأطفال بلا امرأة ، فـ " تريز " تتحول إلى رجل ويعاملها الجميع - بعد ذلك التحول - على أنها " تريزياس " وليست " تريز " حتى زوجها نفسه ، لم يلاحظ أنها زوجته أو حتى أنها امرأة ... فتحولها كان تحولاً شاملاً فى حين جاء تحول الزوج ماثلا داخل الأحداث ، دون أن يتجسد هذا التحول من خلال الصورة المرئية ، فلم يُشر " أبولينر " إلى سمات الزوج الشكلية بعد حدوث التحول ، ولكنه اكتفى بالتعبير عن تحوله عن طريق رد فعل الآخرين تجاهه ، على عكس ما فعل مع " تريز " حين أشار إلى فقدانها لأثدائها ، وإلى اللحية والشارب الذين نبتا لها . حتى أولاد الزوج وأطفاله يتعاملون معه على أنه رجل .

" الابن يا أبى العزيز ... " [(١٧)] .

إن تحول " تريز " تميز بالتحول الشكلى موازيا للتحول الدرامى ، فى حين أن الزوج رغم إنجابه للأطفال ، ورغم اتسامه بالسمات البيولوجية للمرأة ... إلا أنه ظل رجلاً فى مظهره الخارجي وشكله ، وبالتالى تم تحوله دراميا فقط ، فتحول الزوج لم يكن "ميتامورفوسيس" مرئياً ، ولكن المؤلف أظهره وكأنه معجزة ... تلك المعجزة المتمثلة فى

الرجل الذى ينجب أطفالا .. إنها معجزة ، وليست ميتامورفوسيس تقليدى . أى أنه تحول جزئى ، ففى الوقت الذى أحتفظ فيه الزوج بسمات الرجولة الشكلية ، نجده قد تحول جزئيا إلى امرأة ، من خلال تغير وظائفه البيولوجية فلو رجعنا إلى تعريف الميتامورفوسيس لوجدنا " تحول صورة الكائن الحى من نوع إلى آخر " (١٨) .

وهذا ينطبق على تحول " تريز " فقد تحولت صورتها من الصورة الأنثوية إلى صورة الرجل ، بعد رغبتها فى ذلك التحول ، فتحولها بدأ داخليا ، حينما رفضت كينونتها الأنثوية ، وأرادت أن تتحول إلى رجل ، ثم تبع ذلك تحول شكلى خارجى فى الصورة . فالتحول فى حالة " تريز" بدأ داخليا ثم تطور إلى تحول فسيولوجى أو شكلى مرئى .

فى حين أن التحول فى حالة (الزوج) لم يكن إراديا ، ولكنه تحول عفوى ، فقد وجد نفسه يجبر على أن يكون امرأة بعد أن تحولت زوجته إلى رجل ، ولكن مظهره الخارجى لم يتغير ، لم يتحول الزوج شكليا ، ما حدث هو أنه طُبع بسمة أنثوية ، تساوى بالقياس المنطقى تحوله إلى امرأة ، فالرجل حين ينجب هو بالضرورة امرأة ، ولكن شكله لم يتغير ، ولم يتحول ، فتحوله استنتج من السياق كنتيجة منطقية لإنجابه ، ولمحادثة البعض له على أنه امرأة .

هوامش الفصل الأول

(١) جيوم أبولنير : نهدا تيريزياس (المقدمة) ، ترجمة : نادية كامل ، الكويت ، سلسلة المسرح العالمى ، ١٩٨٩م ، ص ٣٠

(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٠

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣١

(٤) المرجع نفسه ، ص ٣٢

(٥) المرجع نفسه ، ص ٣٢

(٦) المرجع نفسه ، ص ٣٢

(٧) المرجع نفسه ، ص ٣٢

(٨) المرجع نفسه ، ص ٣٢

(٩) المرجع نفسه ، ص ٣٢

(١٠) المرجع نفسه ، ص ٣٣

(١١) المرجع نفسه ، ص ٣٣

(١٢) المرجع نفسه ، ص ٣٨

(١٣) المرجع نفسه ، ص ٤٥

(١٤) المرجع نفسه ، ص ٥٣

(١٥) المرجع نفسه ، ص ٥٤

(١٦) المرجع نفسه ، ص ٥٥

(١٧) جيوم أبولنير : مرجع سابق ، ص ٥٤

(١٨) محمد عنانى : من قضايا الأدب الحديث (مقدمات ودراسات وهوامش) ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٥ ، ص ٣٣٩

الفصل الثانى

الشخصية والتحول الداخلى

فى

« القرد كثيف الشعر »

من خلال التعريفات القاموسية والأدبية لمصطلح (الميتامورفوسيس) والتي عرضناها سابقا ، لاحظنا أن معظم التعريفات تنصب على مستويات التحول المرئي أو الخارجي ، على العكس من قاموس «أكسفورد» الذي أضاف مستوى جديداً إلى مستويات «الميتامورفوسيس» المختلفة ، حيث كان مصطلح «ميتامورفوسيس» يشير إلى :

«... تغير في الشكل أو في الشخصية بالنمو أو بالتطور...» (١) .

ومن هذا نجد أن الميتامورفوسيس من الممكن أن يكون داخليا أي أن يحدث داخل شخصية بعينها ، نتيجة لنمو أو تطور ما لحق بها .. فالتحول الداخلي النفسي ، ليس بالضرورة أن يظهر على مستوى الصورة المرئية ، ولكنه يتم سيكولوجيا في البنية الداخلية للشخصية حيث تتحول نفسية الشخصية من المرتبة الإنسانية إلى مرتبة جديدة ، تملك صفاتها ، وتتحلى بسماتها المميزة ، حتى تشعر الشخصية بالعزلة عن البشر - كنتيجة طبيعية للميتامورفوسيس - وبالإنتماء إلى مرتبة جديدة لم تُفْطر عليها ، بل استيقظت يوما لتجدها قد ملكت عليها نفسها ، مثلما ظهر في مسرحية يوجين أونيل (القرد كثيف الشعر) .

صور يوجين أونيل في مسرحيته (القرد كثيف الشعر) ، شخصية الوقاد «يانك» الذي ارتبط اسمه ، في عالم الأدب ، بالإنسان الذي فقد انسجامه مع الطبيعة ، إذ يدرك فجأة وفي مرارة أنه لاينتمي إلى هذا العالم الإنساني لأنه حيوان قذر ، فقد كل سماته الإنسانية وسيطرت عليه سمات جديدة يعهدها ويتعايش معها ، يظل «يانك» منسجما ومتسقا مع حياته ، يعمل ويشرب الخمر ، ويمرح مع أترابه ، إلى أن

تأتى اللحظة التى يتحرك فيها عقله ليفكر مليا .. إلى أى مرتبة ينتمى ؟ بعد أن يعى اختلافه عن العائم المحيط ، حيث تبدأ الأحداث داخل عنبر نوم الوقّادين فى عابرة محيطات ، يظهر فيها «يانك» وهو يشعر بقوته ، ويثق فى نفسه وفى قدراته ، لديه شعور أنه مركز الكون ، إنه محرك العالم ، الكل يخشاه ويهابه ، ويخاف من مواجهته ، إن «يانك» فى هذه اللحظات يعيش متسقا مع من حوله ، يجاريهم فى لهوهم ، دون أن يعى أنه لاينتمى إليهم ، وتدخل الفتاة المدللة «مليدرد» إلى عنبر الأفران ، لترى وجه «يانك» الذى يعلوه الدخان الأسود ، وهو يصرخ ويلعن ويلوّح بجاروف الوقود الضخم ، فتفزع حتى تكاد أن تفقد وعيها ، وتصرخ فى وجهه بجملة مدوية تحركه من الداخل ، وتفقده ثقته بنفسه ، وتشعره بعدم الانتماء .

مليدرد : «(على وشك أن يغمى عليها – توجه الكلام إلى المهندسين وقد أخذ كل منهما أحد ذراعيها) احملونى بعيداً عن هذا الحيوان القذر ...!!» (٢) .

إن هذه الجملة هى التى تفجر داخل «يانك» وعيه بذاته ، وبعدم انتمائه إلى الجنس البشرى ، ويقرر أن ينتقم من هذه الفتاة المدللة التى أهانت كرامته ، ويجوب الشوارع بحثا عنها ، باحثا عن كل طريق للانتقام ، حتى أنه يحاول أن ينضم إلى المنظمة الدولية لعمال الصناعة ، هؤلاء المعادين للرأسمالية ، حتى ينتقم من والدها الرأسمالى الغبى ، ويتحرك «يانك» برغبة قوية فى الانتقام ، إلى أن تساعده الأقدار أن يكتشف ذاته ، ليجد فى جملة الفتاة الحقيقة الوحيدة فى حياته ، وبناءً

عليه يقرر أن ينتمى إلى الحيوان ، وذلك حين تتعرى أمامه حقيقته واضحة ويتأكد أنه لاينتمي للبشر ، فيقرر أن ينتمي إلى الغوريلا بعد ما أحس بفشله فى أن يكون بشرا ، ولكن الغوريلا ترفضه وتقتله بعد أن دخل قفصها ، فالمؤلف هنا يعالج من خلال قصة «يانك» قضية الانتماء والبحث عن الهوية .

ويعتمد «يوجين أونيل» فى معالجته ، على حيلة درامية هى الميتامورفوسيس ، ولكن الميتامورفوسيس هنا لم يكن مرئيا – يتم التحول فى الشكل والصورة – ولكنه ميتامورفوسيس سيكولوجى ، حيث يتم (التغير فى الشخصية) .

فعلى الرغم من أن «يانك» ينتمى من ناحية الهيئة والشكل المرئى إلى المرتبة الإنسانية ، فإنه من الناحية النفسية ، ينتمي إلى الغوريلا .

فقد عاش «يانك» طوال الفترة التي سبقت مواجهته مع «مليدرد» وهو غير واعٍ بتحوله النفسي . عاش كإنسان ، وهو لايعى أن بداخله نفس قرد أو غوريلا ، فـ «يانك» لايريد أن يعترف أمام نفسه بكونه غوريلا ، رغم علمه ووعيه الداخلي بذلك ، لهذا عندما تواجهه «مليدرد» بحقيقة وجوده الذى حاول أن يخفيها دوما ، نجده يثور ويصرخ ويقرر الانتقام منها .

و «يانك» لم يتحول من الإنسان إلى الغوريلا بإرادته ، ولكن الواقع المادى من حوله هو الذى صاغ منه رجل بنفس غوريلا .

وتحول نفسية «يانك» إلى القرد كثيف الشعر تم قبل بدء الحدث ، حيث يبدأ الحدث الفعلي بعد تحول «يانك» ، فتظهر الجوانب الحيوانية في سلوكه وإيماءاته ، فهو لايقدّر شئ في ذاته سوى قوته الحيوانية ، وكذلك الآخرون ، فهم يخافون بطشه بسبب عضلاته المفتولة ، التي قد تطيح وتقضي على من يضع نفسه أمامه ، وكأنه حيوان يملك صورة الإنسان ، وفي بعض اللحظات تتجلى سماته الحيوانية ، دون أن يدري ، ويشير إليها «أونيل» من خلال إرشاداته المسرحية .

«يانك (وهو ينصت بغير تصديق، فقال بصوت كنباح الكلب)..» (٣).

إن طبيعة «يانك» الحيوانية ، تفرض نفسها على شكله البشرى ، في بعض اللحظات لذلك تخرج منه رغما عنه بعض اللفتات والإيماءات التي تقربه من عالم الحيوان ، مثلما يحدث لطبقات صوته ، التي تتحول إلى الحيوانية ، دون وعي منه ، خاصة في لحظات انفعاله وغضبه .

ولأنه ينتمي في داخله إلى الغوريلا ، فهو يقر بهذا ، ويعترف به أثناء حواره ، مع «بادى» في المشهد الأول ، فـ «يانك» لايجد عيبا في الانتماء إلى فصيلة القرود ، فهو يفخر بقوته ويجد فيها مايميزه عن البشر العاديين ، مما يقود «بادى» إلى أن يسأله هل يريد أن ينتمي إلى الحيوان (القرد) ، فيرد «يانك» دون حرج ، ليس هناك عيب في هذا .

« يانك ... يخيل لي أننا مثل القرود في حديقة الحيوان ...

(يضحك بصوت خشن)

بادى ... فلتتولاك الشياطين يا «يانك» ألهذا تحب أن تنتمي ؟

يانك ... (كان ينصت فى غير تصديق، فقال بصوت كنباح الكلب) :
مؤكد ، هذا رأيي ، وما العيب في ذلك ؟» (٤) .

فى هذه اللحظة ، غلبت الطبيعة الحيوانية على «يانك» ، فتحول صوته ، إلى نباح الكلاب وفى نفس اللحظة ، نجده لايجد فى الانتماء إلى الحيوان عيباً ، مما يؤكد أن «يانك» بداخله حيوان ، ضخم ، قوى ... وما فعلته «مليدرد» به ، هو أنها كشفته أمام نفسه وأمام الجميع وأكدت له أنه حيوان ، رغم كل محاولاته لإخفاء هذه الحقيقة .

لقد خلق «أونيل» من خلال رسمه لشخصية «يانك» صورة ممسوخة لكائن يبحث عن الإنتماء ، فـ «يانك» كائن جديد ليس بإنسان ولا بغوريلا ، إن هيئته هى هيئة الإنسان ولكن نفسيته نفسية الغوريلا .

ولأنه لايملك القناعة الكاملة أو اليقين التام بكونه بشراً ، فقد عمل «أونيل» على رسم صورة كائن ترددت روحه مابين الإنسانية والحيوانية . لذلك جاءت جملة «مليدرد» وكأنها لمست عصباً عارياً بداخله ، فصرخ وثار وقرر الانتقام ؛ لأنها كشفت عن حقيقته التى حاول طويلا أن يخفيها .

إن المحرك الأساسى للفعل فى المسرحية ، هو شخصية «يانك» ، التى رسمت بين الإنسان والحيوان ، فشعوره بعدم الثقة فى ذاته الإنسانية ، وارتباطه اللاواعي بالحيوان ، جعل من جملة «مليدرد»

القاسية محركاً له نحو الفعل ، فلو تخيلنا إنسانا طبيعيا منتميا إلى المرتبة الإنسانية مكان «يانك» لما تطور الحدث ، وبهذا كان الميتامورفوسيس السيكولوجي عند «يانك» وسيلة الكاتب الدرامية لتحريك الحدث نحو الأمام ، وهو فى ذات الوقت وسيلة لمعالجة قضية الانتماء من الناحية الفكرية ، فصراع «يانك» الداخلى وسبب مأساته ، هو أنه لم يستطع أن ينتمى إلى الإنسان ولا إلى الحيوان .

فلقد ظل «يانك» يتباهى بقوته وبانسجامه مع عالم الآلات ، حتى أصابته «مليدرد» وأشعرته أنه لاينتمى إلى هذا العالم ، ولكنه حيوان قذر ينتمى كلية إلى القرد .

فيدرك فى مرارة أنه لاينتمى إلى هذا العالم ، الذى عاش عمره وهو يتوهم بانتمائه له ، ورحلة «يانك» للبحث عن «مليدرد» للإنتقام منها ، هى فى جوهرها رحلته الخاصة للبحث عن الجنس الذى ينتمى إليه يبحث عن المرتبة التى تقبله ، وفى نهاية الرحلة أدرك أنه ينتمى إلى الغوريلا ، وعندما تقبَّل أن يكون غوريلا ، رفض عالم القردة أن يكون «يانك» واحدا منهم ، فسحقته الغوريلا وقتلته .

وفى لحظة موته ، يعود «يانك» إلى الأصل الأول ، الذى ينتمى إليه الجميع بشراً وقردة ، وبعد موته ، يقرر «أونيل» أن «يانك» فى هذه اللحظة ربما وجد مكانه ، وفى لحظة الاحتضار يعى «يانك» أن الجميع ينتمى إلى أصل واحد ، وهو الأصل الحيوانى .

«يانك ... خطوة إلى الأمام لتنظروا إلى الوحيد الأصلى الغوريلا من الغابات ...» (٥) .

ويقرر «أونيل» بعدها (ربما وجد الغوريلا الكبير مكانه) (٦) .

وفى لحظة الاحتضار يعترف «يانك» بتحوله ، أمام ذاته وأمام الجميع ، يعترف أنه غوريلا ، وبأن الأصل الحيوانى هو اليقين والحق .

الميتامورفوسيس الذى تعرض له «يانك» ، كان ميتامورفوسيس لا إرادى رغم أن «أونيل» لم يعرض أمامنا عملية التحول ، وإنما بدأ الحدث بعد تحول «يانك» ، إلا أننا يمكننا أن نستنتج أن «يانك» تحوّل رغما عنه .

فلو كان تحوله إراديا ، لقبل أن يكون غوريلا ، وفى هذه اللحظة كان عليه أن يقبل جملة «مليدرد» بصدر رحب ، ولتحولت الجملة ، إلى تقرير حالة ، وليس إلى سب أو إهانة .

فرفض «يانك» للحالة الحيوانية ، هو الذى جعله يتعامل مع جملة «مليدرد» على أنها إهانة لكرامته .

«يانك» كائن ممسوخ ، لم يستطع أن ينتمى إلى الإنسان ولا إلى الحيوان ، لأنه فى حقيقته ليس إنسانا وفى نفس الوقت ليس حيوانا ، إنه مسخ ، كائن ممسوخ يملك سمات حيوانية وإنسانية ، وفى ذات الوقت لاينتمى لأى منهما .

ومن أهم النتائج المنطقية للتحول انعزال الكائن المسوخ عن المجتمع الذى يحيا بداخله ، وقد اعتمد «أونيل» على هذه النتيجة فى رسمه لأحداث المسرحية .

«فعادة مايتتج من الميتامورفوسيس انعزال الشخصية المسوخة عن عالمها أو مجتمعها .. ، وفى أحيان أخرى تنعزل عن ذاتها ...» (٧) .

وهذا هو ماحدث مع «يانك» حيث رسمه «أونيل» على أنه شخصية ممسوخة منعزلة عن مجتمعها الإنسانى ، وعن ذاتها فى نفس الوقت ، ومعاناة «يانك» جاءت بسبب عزلته وعدم انتمائه للعالم الإنسانى ؛ لذلك أخذ فى البحث عن عالم ينتمى إليه .

وما ميَّز الميتامورفوسيس الذى خلقه «أونيل» أنه لم يشطح فى عالم الخيال ، بل استخدم كل المفردات الواقعية لتصوير عالم «يانك» الممسوخ ، حتى وجد بعض النقاد فى المسرحية ، سمات واقعية (٨) .

فرغم انعزال «يانك» وعدم انتمائه للعالم الإنسانى ، إلا أن «أونيل» برع فى رسمه للشخصية من منظور واقعى ، حتى يقرر الجميع أن «يانك» شخصية واقعية .

«إن الناس تردد إننى أقدم صورة دقيقة للواقع ، ... إن «يانك» هو أنت وأنا ، إنه أى إنسان ، ... إنهم يقولون كم هى صورة واقعية ، لكن لم يقل أحد إننى «يانك» ، إن «يانك» هو نفسى» (٩) .

ولايعنى هذا أن المسرحية واقعية ، إن «الغوريلا» مسرحية تعبيرية ، وشخصية «يانك» رمز للإنسان فى عموميته ، إنها رمز للإنسان الحديث الذى يسعى إلى أن يكون إنساناً منتمياً إلى عالم البشر .

ورغم منطلق «أونيل» التعبيرى فى رسم الأحداث ، ذلك المنطلق الذى يتيح له فرصة الانطلاق إلى عوالم خيالية ، ورغم تكنيك الميتامورفوسيس الذى يتميز بتخلقه فى عوالم ميتافيزيقية وبشطحاته الخيالية إلا أن «أونيل» رسم شخصية «يانك» كشخصية إنسانية عامة نشعر بها فى واقعنا ، رغم اعتماده فى رسمها على تكنيك الميتامورفوسيس ، وهنا تظهر عبقرية «أونيل» فرغم أن هيئة «يانك» الخارجية هى هيئة إنسان إلا أن «أونيل» من خلال أدواته التعبيرية رسم صورة خيالية عن «يانك» داخل عقل المتلقى ، تلك الصورة هى صورة الغوريلا .

فمن خلال الإرشادات المسرحية يصف «أونيل» السمات الحيوانية التى يتسم بها «يانك» ، فحركاته تشبه الغوريلا ، وصوته يشبه نباح الكلب ، ومن خلال تلك الإرشادات المتناثرة عبر المشاهد تتجمع تفاصيل الصورة داخل ذهن المتلقى ، فها هو «يانك» يثور مثل الغوريلا :

« ... وقد رفع جاروفه بيد وجعل يلوح به مهددا متوعدا وجعل كالغوريلا يدق بيده الأخرى على صدره ويصيح» (١٠) .

هذا غير رد فعل «ميلدرد» عندما رأت وجهه فقد فزعت وكأنها رأت غوريلا ضخمة .

وثورة «يانك» عندما رأى جلود القرود معلقة على واجهات المحلات ، أوحت بأنها ثورة شخصية ، ثورة بسبب إهانة لكرامته الخاصة وكأنه قرد أهينت كرامته .

«يضم القبضتين وبوجه امتقعه الغضب ، كأن الجلد المعروض فى واجهة المحل إهانة شخصية له» (١١) .

وفى لحظة الثورة يعود «يانك» إلى طبيعته الحيوانية الأولى ويتحدث وكأنه غوريلا بالفعل .

«يانك ... أهكذا يقذفون به فى وجهى ؟ ! والله لأنتقمَنّ منهن ...» (١٢) .

إن «يانك» عندما يكسر القضيب الحديدى فى السجن يصدِّر صورة الغوريلا ويؤكد عليها من خلال الحوار .

«السجان ... تصور هذا القضيب مثنيا ، إنه لايقدر على ثنيه إلا عُتُلّ جبار !!

صانك (ناظرا إليه شذرا) أو غوريلا كثيف الشعر يا جبان ...» (١٣) .

كل هذه التفاصيل تجتمع فى ذهن المتلقى لتكمل صورة القرد التى يحملها «يانك» فى داخله ، فعلى الرغم من أن الميتامورفوسيس فى المسرحية ميتامورفوسيس داخلى غير مرئى (سيكولوجى) إلا أنه يتحول

إلى ميتامورفوسيس مرئى ، وذلك عندما تكتمل صورة الغوريلا داخل خيال المتلقى ، تلك الغوريـــلا التى تحولت إليها نفســـية «يانك» ، وتتأكد تلك الصورة فى المشهد الأخير من المسرحية ، عندما يبدأ «يانك» فى وصف صورة الغوريلا وسماتها الجسدية ، التى هى فى الأساس سمات «يانك» نفسه .

«يانك ... بنيتك قوية كالصلب ، ماشاء الله كم رأيت من فتية أشداء يسمونه غوريلا ، لكنك أول غوريلا حقيقى .. ياله من صدر رحب ، وأكتاف عريضة ، وهذان الذراعان وتلك القبضة الحديدية ، أنا متأكد أنك بضربة واحدة ، بلكمة تستطيع أن تطرحهم جميعا أرضا ...» (١٤) .

ألا تذكّرنا هذه الصفات بصفات «يانك» فى المشهد الأول ؟ ، حيث قوته الجسدية وعضلاته المفتولة حتى أن البعض يشبّهه بالأســـد أو بالغوريلا فى القوة والضخامة .

وقد يتسنّى لنا أن نقول أن «أونيل» قد صوّر عالم الوقّادين - ومن بينهم «يانك» - على أنه عالم من القرود ، التى تعيش لتأكل ، مستغلة قوتها الجسدية دون أن تفكر ، ولكن مايفرق «يانك» عنهم أنه وصل إلى لحظة وعى فيها بتحوله إلى قرد ، ورغم رفضه الواعى لهذا التحول إلا أنه فى قرارة نفسه يعلم أنه غوريلا ، وفى نهاية المسرحية يستسلم لهذه الفكرة ويتكيف معها .

ولكن باقى الوقادين يعيشون فى هيئة البشر ، ولكنهم فى نفس الوقت يحملون بداخلهم نفسية القرود وصورتهم ، دون وعى بطبيعتهم الممسوخة والمتحولة عن البشر ، و «أونيل» يشير إلى الشبه بينهم وبين القرود من خلال إرشاداته المسرحية فى المشهد الأول .

«... صدورهم جميعا مغطاة بالشعر ، وأذرعهم طويلة ذات قوة جبارة ، وجباههم غائرة ... كلهم متشابهون فى الصورة» (١٥) .

إن «أونيل» رسم لهم منذ البداية صورة قريبة من عالم القردة ، وأخذ يؤكد على هذه الصورة بين الحين والآخر من خلال الإرشادات أو الحوار ، حتى سلوكهم وحركاتهم قريبة من سلوكيات القردة والحيوانات ، فهاهم يضربون الأرض بأرجلهم ، ويلكمون المقاعد بقبضات أيديهم ويسكرون ويتعاركون بوحشية ، على حد تعبير «أونيل» .

هذا غير «بادى» الذى يقرر دائما أن عالمهم هو فى حقيقته عالم قردة وحيوانات .

«بادى ... يخيل إلى أننا مثل القرود فى حديقة الحيوان ..» (١٦) .

ويحتقر الجميع «بادى» ويغضبون منه أنه بدأ يفكر ويحلم ويبحث عن إنسانيته وسط عالمهم الممسوخ ، فيتمرد على العمل الذى حولهم جميعا لحيوانات عاملة معتمدة على قوتها العضلية فقط ، حتى تحولوا جميعا عبادا لعملهم ، ولكن «بادى» يثور ويقرر أن يكون كما أراد فيشرب كثيرا

ويفكر ويحلم أن يكـــون إنســاناً كـاملاً ، حتى يرفـضه عالم القـردة لأنه لم يعد ينتمى إليهم ويطرده «يانك» من بينهم لأنه بدأ فى البحث عن إنسانيته .

«يانك ... أنت لم يعد لك مكان بيننا ....» (١٧) .

لقد نسى الوقادون المحبوسون داخل سفنهم كل مايربطهم بالعالم البشرى ، وأخذوا يسيرون فى اتجاههم نحو الحيوانية ، معتمدين على قوتهم وشهواتهم البدائية ، التى تجرهم رغما عنهم إلى عالم القردة البدائى ، حتى تحولوا إلى قردة من داخلهم ، وتحولت نفسياتهم إلى نفسية حيوانية ، وبدأت أجسادهم تأخذ الشكل البدائى فهم لايستطيعون أن يقفوا منتصبين ، وهم لايفكرون ولايحلمون ، فقط يعملون ويسكرون ، إن الطبيعة المختلفة لحياتهم جرّتهم إلى البدائية ، إلى الأصل الأول أى الأصل الحيوانى .

وهذه البدائية تظهر رغما عنهم ، خاصة فى لحظات انفعالهم العالية، فنجدهم يضحكون بصوت كالحيوانات ، ويتحركون ويسلكون نفس سلوكهم .

«لونج ... كأننا قرود فى حديقة الحيوان ....» (١٨) .

تلك هى الحقيقة التى يعلمها الجميع دون أن يعترفوا بها .

«الجميع (ضحك جماعى خشن كأنه نباح كلاب) ....» (١٩) .

ولكن ما يفرق هؤلاء القردة عن «يانك» أنه تعرض لمحكّ جعله يدرك تحوله فى لحظة ما ، على العكس منهم ، فهم لايملكون الوعى بطبيعتهم

الجديدة التى تحولوا إليها بعد أن تركوا العالم الإنسانى ، وبذلك نجد أن «أونيل» قد اعتمد على تكنيك الميتامورفوسيس الداخلى فى تصوير شخصيات الوقادين ومن بينهم «يانك» ليعبر عن قضية الانتماء والبحث عن الهوية ، وهذا الشكل المختلف لتقنية الميتامورفوسيس قد تميز به «أونيل» – وعلى وجه الخصوص – فى مسرحية (الغوريلا) وقد أجاد فى تجسيد تحول «يانك» والوقادين من المرتبة الإنسانية إلى مرتبة الحيوان والتى هى الأصل الأوحد والأبقى فى الكون .

هوامش الفصل الثانى

(١) يوجين أونيـــل : مـن الأعمال المختارة «الإمبراطورجـونز-الغوريلا» ، الكويت ، سلسـلة المســرح العـالمى ، عـــدد ١٣٧ ، فبرايـر ســنة ١٩٨١ م ، ص : ١٢٠

(٢) Hornby, A.S. Oxford Advanced Learners, Dictionary Of Current English. London, Uni. Press, 1980 P. 533.

(٣) المسرحية : مرجع سابق ، ص : ٩٨

(٤) المسرحية : مرجع سابق ، ص : ٩٨

(٥) المسرحية : مرجع سابق ، ص : ١٧١

(٦) المسرحية : مرجع سابق ، ص : ١٧١

(٧) أميمة أبو بكر : المسخ فى ألف ليلة وليلة (مقال) ، مجلة فصول ، القاهرة ، مجلد ١٣ ، عدد ١ ، ربيع ١٩٩٤ م ، ص : ٢٤١

(٨) عبـــد الله عبـــد الحافظ : (من الأعمال المختارة ليوجـين أونيل) (المقدمة) ، الكويـت ، ســلسلة المســرح العالمى ، عدد ١٣٧ ، فـبراير ١٩٨١/ ، ص : ٩

(٩) المرجع نفسه ، ص : ١٥

(١٠) المسرحية : مرجع سابق ، ص : ١١٩

(١١) المسرحية : مرجع سابق ، ص : ١٣٨

(١٢) المسرحية : مرجع سابق ، ص : ١٣٨

(١٣) المسرحية : مرجع سابق ، ص : ١٥٤

(١٤) المسرحية : مرجع سابق ، ص : ١٦٦ ، ١٦٧

(١٥) المسرحية : مرجع سابق ، ص : ٨٦

(١٦) المسرحية : مرجع سابق ، ص : ٩٨

(١٧) المسرحية : مرجع سابق ، ص : ١٠٣

(١٨) المسرحية : مرجع سابق ، ص : ١٢٣

(١٩) المسرحية : مرجع سابق ، ص : ١٢٢

الفصل الثالث

تقنية الميتامورفوسيس فى « الخراتيت »

يأتى « فرانز كافكا » فى القرن العشرين ، ليكون من أبرع الروائيين الذين استخدموا الميتامورفوسيس فى أعمالهم الأدبية ، معتمدا على الأسطورة كشكل من أشكال التعبير الروائى ، ومستخدما تكنيكها الخيالى ، فقد بهرته فكرة الأسطورة بما لديها من إمكانات شعورية وخيالية ورمزية ، فهو يستغل رموزها فى التعبير عن تلك الانطباعات التى يمتصها من عالمه الخارجى [١] .

لم يستخدم « كافكا » الأساطير لذاتها ، وإنما استخدم تقنياتها الخاصة ، فى تخطيها لحدود الواقع ، ولجوئها للخيال والرموز ، واعتمادها على الميتامورفوسيس كأحد الوسائل الأساسية للتعبير ، وبذلك نجده قد استطاع أن يخلق عالما خياليا ، يخلع عليه رؤاه الخاصة ، فالمسوخ التى يقدمها « كافكا » ليست إلا صورة للعالم من منظوره الخاص ، لينتج صورة عالم جديد خارج عن المألوف ، ذلك العالم الغريب ، المعتمد فى جوهره على الميتامورفوسيس يفتح آفاقا ميتافيزيقية ولاهوتية وغيرها ، وكأنه يعود بنا إلى الأساطير .

يقول « كافكا » إننى أحاول دائما أن أحكى شيئا لايمكن حكايته ، أن أوضح شيئا لاسبيل إلى توضيحه ، أن أقص قصة مما يعتمل فى عظامى ، وما يمكن أن يجيش فيها ، كل هذا يتم فى إطار عام .. إطار من نسيج الأحلام ، وما بداخله قطع من الحياة منها الأفكار والنقد على شكل صور .. » [٢] .

ومن أشهر الصور الخيالية التى رسمها « كافكا » تلك التى تظهر فى قصة (التحول) ١٩١٣ م ، وهى صورة واضحة من صور التحول أو الميتامورفوسيس ، حيث يجسّد فيها قصة شاب استيقظ من النوم ليجد نفسه قد تحول إلى حشرة كبيرة لاحول له ولاقوة ... وهو يبدأ القصة بهذه المفاجأة ثم يصور بوضوح تفاصيل كل ما يدور فى محيط أسرته وعمله الخارجى بعد تحوله المفاجئ .

وقد كان تأثير « كافكا » على « يونسكو » واضحاً وجلياً ، فـ « فرانز كافكا » الكاتب التشيكى له أكبر الأثر على فكر « يونسكو » ، حتى أن « يونسكو » نفسه يخص بالذكر قصة (التحول) ، حيث اكتشف « يونسكو » من خلال هذه القصة أنه من الاحتمالات القريبة أن يتحول أى إنسان إلى وحش ضارٍ فى أى لحظة ، فالوحش يمكن أن يخرج من أعماقنا فى أى وقت ، وصفة الوحشية يمكن أن تطغى على كل ماعداها من صفات فينا ، وأن الشعوب والجماهير تفقد إنسانيتها بصفة دورية أو على مراحل (٣) .

ولقد تجلّى تأثر « يونسكو » بهذه الحقيقة حينما جعل منها الفكرة الأساسية لمسرحية « الخراتيت » .

تلك المسرحية التى يخلق فيها « يونسكو » عالماً غريباً غير مألوف يقرّبنا من عالم الأحلام والكوابيس دون أن نشعر بأنه عالم لا مألوف .

ويعتمد « يونسكو » فى خلق هذا العالم على الاستعارة الدرامية التى ميّزت مسرح العبث ، حيث حاول كتّاب العبث زلزلة منطق الواقع الحرفى بإدخال لغة الاستعارة المجسدة إليه ، بحيث تصبح استعارة درامية من نوع جديد ، تصيب المتفرج بصدمة الوعى المفاجئ وتدفعه إلى رؤية الواقع من زاوية جديدة .

وقد بدأ هذا التطوير على يد « يونسكو » ، وظهر هذا بشكل واضح فى مسرحية (الخراتيت) التى صور فيها مسوخ البشر فى عالم الحضارة الإنسانية الحديثة تصويرا يعتمد على استعارة كبرى تقوم على المفارقة حيث نجد فى هذه المسرحية نموذجاً حيًا للاستعارة الدرامية التى تتوسل بـ (الميتامورفوسيس) .

إنه يقدم لنا الحياة الإنسانية فى جوهرها ، يعرّيها ويكشف عن خباياها ، وتشوهاتها الخفية ، مجسدا تلك التشوهات فى أشكال وكائنات ممسوخة ، ليحمل المتلقى فى النهاية على التفكير فى ذاته ، وفى واقعه البشرى ، فيعمد « يونسكو » على تقديم كل ما هو مجافٍ للواقع ، ليرسم صورة كاريكاتورية للواقع الإنسانى المشوه ، وليس هناك شئ بعيد عن الواقع ، أكثر من مدينة يتحول سكانها إلى « خراتيت » .

تبدأ المسرحية - كالمسرحيات العبثية - بمشهد واقعى تثرثر فيه الشخصيات وتتبادل الأحاديث داخل أحد المقاهى ، حيث إن

« جين » و « بيرنجه » يتحدثان عن الحالة السيئة التى وصل إليها « بيرنجه » ، وعن حبه الصامت لـ « ديزى » .. ، وعلى الجانب الآخر نجد (العجوز) ومعه (المنطقي) يثرثران حول القوانين المنطقية المتناقضة ، والتي تقود فى الغالب إلى نتائج تدحض بعضها البعض . وتستمر المحادثات إلى أن يسمع صوت ضوضاء عدو حيوان ثقيل تشتد شيئا فشيئا ، حتى لا نتبين ما تتحدث به الشخصيات .

« ضوضاء عدو حيوان ثقيل قريبة كل القرب ، تزداد سرعته جدا ويسمع صوت لهاثه .. » (٤)

ولا تبين طبيعة هذه الضوضاء ، إلا بعد أن يصرخ « جين » ، بعد تساؤلات الجميع :

جين « أوه خرتيت .. !! » (٥)

وتتردد الجملة بين الجميع ، لقد رأى الجميع خرتيتا يعدو مثيرا للقلق والاضطراب داخل المدينة ، ويتحدث الجميع حول تلك الظاهرة الغريبة ، إنه لغريب أن يرى أحدا خرتيتا يمر بالمدينة .

« جين ... هذا شئ غريب برغم كل شى » (٦) .

وتعود الحياة إلى سكونها ، حتى يمر خرتيت جديد ، فتدار المناقشات وتثار الأسئلة : هل كان خرتيتا واحدا مر فى اتجاهين متضادين ؟ أما أنهما خرتيتان ؟ وتستمر التمهيدات فى الفصل الأول لظاهرة

الميتامورفوسيس ، فـ « يونسكو » يعلن ظهور خرتيت أو أكثر داخل المدينة ، دون أن يعلم أحد شيئا عن مصدرها ، فالجميع يُفَاجأ بظهوره ، من غير أن يدور بخلد أحد - بالطبع - أنها ظاهرة من ظواهر التحول ، وبعد أن ساد الاندهاش والتعجب ، تعود الحياة إلى طبيعتها وتستمر الأحداث فى التطور .

وينتهى الفصل الأول بعد المشاجرة الكلامية التى دارت بين « جين » و « بيرنجه » ، حول مظهر الخرتيت ، هل كان بقرن أم بقرنين ؟

لقد استمر الحوار فى الفصل الأول فى وصف مظهر الخرتيت وأفعاله الحيوانية الوحشية ، ويستمر الوصف فى الفصل الثانى كذلك ، حيث ينتقل « يونسكو » فى الفصل الثانى إلى مكتب العمل الذى يعمل فيه « بيرنجه » ، ويدور الحوار بين العاملين فى المكتب حول ذلك الخرتيت الذى داس قطّة العجوز المسكينة ، والمكتب يضم عدداً من الشخصيات ، منها « ديزى » زميلة « بيرنجه » التى يحبها ، و « السيد بابيون » رئيس القلم فى المكتب ، و« دودار » ، و « بوتار» زملاء « بيرنجه » ، ومدام « بيف » زوجة أحد العاملين فى المكتب ، بعضهم يكذّب خبر ظهور خرتيت فى المدينة ، والبعض الآخر يؤكد ظهوره لأنه رآه ، وبعد مناقشات وثرثرة طويلة ، يتساءل الجميع عن سبب غياب السيد «بيف» عن العمل ، حتى تدخل مدام « بيف » وتخبرهم أن زوجها قد رحل ليقضى إجازة الأسبوع عند أسرته ، وهو مصاب بالأنفلونزا ، ولكنها

فى حالة يرثى لها ، مذعورة خائفة ، فهناك خرتيت قد تبعها من البيت حتى مكتب عمل زوجها ، وبالفعل يصل الخرتيت إلى المكتب ، ويستخدم « يونسكو » الحوار لوصف أفعال الخرتيت وملامحه الشكلية ، مع سماع صوته .

« ديزى أوه ... انظروا كيف يدور ، يبدو كما لو كان يعانى ألما .. ماذا يريد ؟

دودار يبدو كما لو كان يبحث عن شخص ما .. » (٧) .

ويستمر الحيوان فى الخوار والدوار حتى يهدم سلم المكتب .

ويرسم « يونسكو » صورة أفعال الخرتيت وملامحه من خلال الحوار ، حتي يوحى للمتلقى أنه يرى الحيوان أمامه على المسرح ، وقد نجح أن يرسم صورة متخيلة فى ذهن المتلقي . ويستمر « يونسكو » فى رسم تفاصيل هذه الصورة ، حتى تحدث المفاجئة ، حينما تعلن مدام « بيف » أن هذا الحيوان الكريه غير المتسأنس هو زوجها « بيف » .

« مدام بيف » إنه زوجى .. بيف .. بيف .. يازوجى المسكين .
ماذا جرى لك ؟ »(٨) .

إنها الإشارة الأولى التي تعلن عن عملية التحول أو الميتامورفوسيس ، لقد علم الجميع الآن أن الخرتيت ليس إلا مسخًا للسيد « بيف » ، إنها لظاهرة غريبة تفوق الخيال ، تحمل المتلقى إلى

عالم من اللا منطق ، عالم الحلم والغرابة ، فهو العالم الوحيد الذى قد يتحول فيه الإنسان إلى خرتيت ، لقد قصد « يونسكو » إلى خلق ما هو مجافٍ للواقع المدرك ، وصرح بذلك عندما قال إنه لابد من خلق « ما هو مستحيل بعيد عن التصديق » متعمدا الوصول بالاستحالة وبعدم القابلية إلى التصديق لأقصى ذروة ممكنة ، وليس هناك مستحيل أقوى من الميتامورفوسيس ، تلك الظاهرة التى تعتمد فى جوهرها على الاستحالة ، والبعد عن التصديق ، ورغم ذلك نجد المتلقى مدفوعًا إلى المشاركة الحقيقية فى أحداث ذلك المستحيل .

والميتامورفوسيس فى مسرحية « الخراتيت » تظهر أولى مراحله فى تحول السيد « بيف » ذلك التحول الذى يحدث بعيدا عن خشبة المسرح ، ولكن نعلم به من خلال معلومة إخبارية على لسان زوجته ، ثم يعرض « يونسكو » ردود الأفعال المختلفة أمام ذلك الخبر الغريب المستحيل التصديق ، إن « مدام بيف» لاتتحمل وقع الموضوع ، فهى تنطق بالجملة ثم تغيب عن الوعى . أما «ديزى » و « بيرنجيه » فيشفقان عليها ويتعاطفان معها ، على العكس من « بوتار » و « دودار » اللذين يبحثان فى القانون عن التصرف الملائم فى مثل هذه الظروف ، فالجميع يتعجب فى البداية من الخبر ، ولكنهم ما يلبثون أن يتقبلوه ويتعاملوا معه باعتباره واقعًا ، وتقفز مدام « بيف » من المكتب على ظهر زوجها لتسير به إلى المنزل . وينتهي المشهد الأول من

الفصل الثانى ، بوصول رجال المطافئ ، لإنزال موظفى المكتب من المبنى ، بعد أن أسقط الخرتيت السلم ، ثم يذهب « بيرنجه » فى المشهد الثانى إلى منزل صديقه « جين » ، يزوره ويطلب منه السماح ، بعد الخلاف الذى حدث بينهما ، ويظهر « جين » وهو مرهق ، يبدو عليه سوء المزاج ، وشعره أشعث ، ويستفسر « بيرنجه » عن سبب تغير صوت صديقه ، وعن هذا الإرهاق الذى يبدو عليه ، ويحاول أن يدير الحديث مع صديقه عن الخرتيت الذى ظهر فجأة فى المدينة ،ولكن صديقه سلبى لايهتم إلا بالتوعكات والآلام الغريبة التى يعانى منها ، ويستطرد « يونسكو » فى وصف تفاصيل التغيرات التى يتعرض لها « جين » متتبعا مراحل تحوله إلى خرتيت بداية من تغير صوته ، إلى أن يتحول كليا ، ومن الممكن أن نتتبع مراحل الميتامورفوسيس باختصار من خلال الإرشادات المسرحية .

(١) تحول صوت « جين » وتغيره إلى الصوت المبحوح الأجش .

« صوت جين يصير أجش .. » [٩] .

(٢) الآلام التى يعانى منها « جين » دون أن يعرف لها سببًا معينًا .

« جين لا أدرى – بلى – لاشك إننى مصاب إصابة خفيفة بالحمى ففى رأسى وجع » [١٠] .

إن « جين » يشعر بالألم فى رأسه . وكأنه تمهيد لتلك القرون التى ستظهر له .

(٣) « جين » يشعر بألم فى جبهته على وجه التحديد .

« جين (واضعا يده على جبهته) جبهتى على وجه التحديد التى تؤلمني . لقد اصطدمت بشى ما .. » [١١] .

إن « يونسكو » مهتم بحد كبير بتفاصيل تلك التغيرات التى لحقت « بجين » ، فقد عمد على وصفها وتتبعها تدريجيا .

(٤) لقد بدأت ملامح التغير الفسيولوجى تظهر على « جين » و « بيرنجه » يلاحظ تلك التغيرات باستغراب شديد .

« بيرنجه ها هو ذا . أنت مصاب بورم . أنت مصاب بورم ... ها هو ذا باذخ فوق أنفك » [١٢] .

(٥) تحول لون « جين » إلى الخضرة . فبعد دخوله إلى الحمام يظهر وقد تغير لونه يعود وقد أصبح لون وجهه ضاربا إلى الخضرة)

« بيرنجه أنت سيء السحنة ولونك ضارب إلى الخضرة .. » [١٣] .

(٦) إن صوت « جين » يزداد صخبا وعروقه بدأت فى البروز .

« بيرنجه يبدو على عروقك أنها تنتفخ . إنها بارزة » [١٤] .

إن تحول « جين » الفسيولوجى يتزامن مع تحول أيديولوجيى ، يتمثل ذلك التحول الفكرى فى رفضه للحالة الإنسانية التى هو عليها وتقززه من عالم البشر .

(٧) فى الوقت الذى يصعب على « جين » التنفس ، نجده يصيح قائلا :

« جين أنا كاره للإنسان ، كاره الإنسان ... يرضينى أن أكون كارها للإنســان .. إنهم يثيــرون تقززى . لكنهم إذا وقـفـوا فى طريقى فسأسحقهم » [١٥] .

إن « جين » لم يتحول إلى خرتيت ، إلا بعد أن تمرد على حالته الإنسانية ، بعد أن رفض بملء إرادته أن يكون إنسانا ، إنه يكره البشر ، يرغب فى سحقهم والقضاء عليهم .

(٨) يستمر « يونسكو » فى وصف ملامح التغير فى شكل « جين » وأفعاله وهو يصف فى نفس الوقت رد فعل « بيرنجه » الخائف المتعجب مما يحدث .

ومازال « جين » محتفظا بوعيه وذاكرته فهو يدير الحوار بشكل منطقى مع صديقه ، ويرد عليه ردوداً معقولة ، فعندما يخبره « بيرنجه » بتغير لونه نجده يرجع ذلك إلى الخمر التى يشربها صديقه ، تلك التى تدير رأسه وتجعله يتخيل الألوان ويراها وكأنها واقعية .

(٩) إنه يصدر صوت الخرتيت ، وعندما سأله « بيرنجه » عما يقول يرد عليه بأن إصدار هذا الصوت يبهجه .

« جين لاأقول شيئا أقول بررر ... هذا يبهجنى » [١٦] .

(١٠) يدخل « جين » إلى الحمام بعد أن فتح صدر منامته لأنه يشعر بالحر الشديد ، فيندفع إلى أن يرطب جسده ، ثم يخرج وقد علا جسده اللون الأخضر والورم الذى فى جبهته يبدو أضخم مما كان .

إن الحديث يدور بين « جين » و « بيرنجه » حول تحول السيد « بيف » ، و « جين » يرى فى تحوله خيرا له ، لأنه يكره البشر وحياتهم ، ويفضل عليها حياة الخراتيت ، وكلما زاد تعلقه بتلك الحياة الحيوانية بدت عليه مظاهر التحول فى أوضح صورها .

وفى اللحظة التي يرفض فيها سماع كلمة إنسان ، وفى الوقت الذى يعلن فيه « جين » أنه يريد أن يكون خرتيتا يتم تحوله الكامل .

(١١) فجأة يتوقف « بيرنجه » عن الحديث لأن صديقه قد تحول بالفعل إلى خرتيت .

« جين ولما لا أكون خرتيتا ؟ ... » (١٧) .

« جين » قد أصبح أخضر اللون تماما ، والورم الذى فى جبهته قد صار قرن خرتيت ، إن التحول الفكرى الكامل الذى لحق بفكر « جين » تزامن مع تحوله الشكلى الكامل .

إن التحولات الفسيولوجية الظاهرة تتم داخل (الحمام) ويعلم بها المتلقى من خلال ردود أفعال « بيرنجه » وحديثه ، حتى يتم ظهور « جين » مغيرا ملامحه شيئا فشيئا ، وقد عمد « يونسكو » أن يتتبع تفاصيل تحول إحدى الشخصيات على خشبة المسرح ، مهتما بتفاصيل التحول الشكلى التدريجي ، مظهرا المراحل التفصيلية للتحول أمام الجمهور ، وهذا ما ظهر فى حالة تحول « جين » .

فى حين يأتي تحول باقى الشخصيات خارج الخشبة ، إذ يظهرون وقد تحولوا بالفعل ، أو يتم الإخبار عن تحولهم عن طريق الحوار .

ولتنفيذ المشهد الذى يتحول فيه « جين » إلى خرتيت توصل « يونسكو » إلى حيلة الحمّام الملحق بالحجرة ، ليدخله « جين » ويخرج منه كل مرة وقد تغير فيه شيئ ما ، فالحمام هنا وسيلة لتجسيد التحول

على خشبة المسرح ، مستعينا فوق ذلك بالحوار وبالإرشادات المسرحية التى سوف تتحول بالضرورة إلى حركة أو صورة مرئية خلال العرض .

وقد عرض « يونسكو » حالة تحول « جين » على المتلقين وترك لهم - بعد ذلك - فرصة تخيل تحول الباقين ، حيث يتحول العجوزان اللذان يقطنان بجوار « جين » ثم يتحول البواب ، و « بابيون » و « المنطقى » و « بوتار » « وابن عم ديزى » وزوجته « وأسقف المدينة» ... إلخ .

وآخر من يتحول هى « ديزى » ، فلقد ظلت متمسكة بجانبها الإنسانى إلى أن فقدت المقاومة وأرادت أن تتحول هى الأخرى وتحقق لها ما أرادت ، فقد أراد « يونسكو » أن يكون التحول أو الميتامورفوسيس فى المسرحية (تحولاً إراديًا) ، فالميتامورفوسيس لايتحقق بدون الإرادة ، فطالما ظل الإنسان متمسكا بحالته الإنسانية لن يتحول ، وفى لحظة ضعفه وعندما تبدأ رغبته فى التحول عن الإنسانية يبدأ التحول الفسيولوجى متزامنا مع التحول الفكرى .

لقد برع « يونسكو » فى رسم صورة التحول فى المسرحية حيث اعتمد على الصورة المرئية والمسموعة لكى يجسد ذلك التحول المرئى ، الذى قصد من ورائه مضمونًا فكريًا ، فقد أراد أن يقرر أن إنسان العصر الحديث بدأ يهمل إنسانيته ويحمل شيئا من السمات الحيوانية ، حتى أن المنطق الحيوانى سيكون له يوم سيسيطر ، ويتسيّد على المنطق البشرى

إن التحول فى مسرحية « الخراتيت » يعد شكلا من أشكال الاستعارة الدرامية ، وهو فى نفس الوقت تحول مرئى كلى حيث يتم تحول الإنسان من المرتبة الإنسانية إلى المرتبة الحيوانية ، والتحول هنا

يشمل كامل الجسد الإنسانى ، فلا يملك الكائن الممسوخ أى سمة شكلية من السمات الإنسانية ، فـ « يونسكو » هنا يذكّرنا بأسلوب الميتامورفوسيس عند « كافكا » فى قصة (التحول) [١٨] .

فهذا العالم الغريب الذى استطاع « يونسكو » أن يخلق له منطقه وقانونه الخاص ، هو عالم خيالى قريب لحد بعيد من عالم « كافكا » الخيالى الأسطورى ، الذى يجسد تصوره الخاص عن الحياة من منظوره الشخصى .

ويلاحظ أن الكائنات الممسوخة أو البشر المتحولين إلى خراتيت يبدو عليهم فى مظهرهم الخارجى هيئة الحيوانات ، لكنهم لم يفقدوا جوهر الوعى الإنسانى ، فالخرتيت الذى يمثل السيد « بيف » يجرى خلف زوجته ويستمع إليها عندما تستدعيه ، وينتظرها لتركب فوق ظهره .

إنها خراتيت تحمل شيئًا من الوعى ، لكنها لاتملك العقل المتحكم أو القدرة على الكلام ، فلم يقف « يونسكو » عند هذه النقطة ، ولم يحاول أن يصف قدرات الكائن الممسوخ ، ومدى اختلافه عن الخرتيت الحقيقى فى الوعى أو السلوك .

لكننا نجد أن حيوانات « يونسكو » قد دمرت المدينة وخربت الأماكن ، مما يوحى بفقدانها للتوازن الإنسانى والعقل المتحكم ، إنها تعيش بقوتها الحيوانية ، دون أن نعلم هل تملك تلك الحيوانات بجانب قدراتها الحيوانية قدرات إنسانية إخرى ؟!

إن التحول فى « ألف ليلة وليلة » يقضى على الفوارق الشكلية بين الكائن الممسوخ والكائن الأصلى ، ولكن الكائن الجديد يحتفظ بجوهر المشاعر والخصائص الذاتيه للإنسان (المرتبة الأولى المتحول عنها) ، فلابد للهوية الإنسانية أن تشع من تحت الجلد الحيوانى ، دون قدرة على الاتصال أو الإفصاح ، مما يثير التشويق والشفقة على الضحية الممسوخة ، فالشخصية الممسوخة في ألف ليلة تريد أن تفصح عن حقائق خفية تناجي بها نفسها ولكنها لاتملك وسائل الاتصال الإنسانى ، وهنا تظهر طبيعة جديدة للكائن الممسوخ تعبر عن الهوية المختلطة .

« .. نلاحظ التأكيد على آلية التحول نفسها ، وتسجيل سلوك الحيوان ، بما للحيوان من وظائف جسدية بعينها ، منها عدم القدرة على الكلام مثلا إلا أنه من حيث الفهم والإدراك يظل للكائن الممسوخ قدرات الإنسان .. » (١٩) .

وهذا لايحدث عند « يونسكو » ، ففى (الخراتيت) نري الكائنات الممسوخة تقوم بسلوكها الحيوانى دون أن نلمح صدى لأى قدرة إنسانية تملكها ، رغم بعض الوعى عن الماضى ، ولكن الذى جعل « يونسكو » مختلفا عن « كافكا » ، وعن المسخ فى ألف ليلة وليلة ، فكرة الإرادة قبل التحول .

إن التحول عند « كافكا » عفوى ، فالشاب يستيقظ من النوم فجأة ، ليجد نفسه حشرة كبيرة ، أما فى (ألف ليلة) فالسحر هو السبب الوحيد والوسيلة المعتادة للتحول ، لكن « يونسكو » يخلق

تحولا مختلفا ، إنه تحول إرادى ، فالشخصية تريد أن تتحول عن مرتبتها الإنسانية ، وبالفعل يحدث لها التحول بعد تلك الإرادة ، ولولا تلك الإرادة لن يحدث لها تغير ، دون اللجؤ للسحر أو للقدر ، كما رأينا عند « كافكا » ، وفى (ألف ليلة وليلة) .

ومن أهم النتائج التى رصدها « يونسكو » للتحول ، انعزال الشخصية الممسوخة عن عالم البشر ، إن السيد « بيف » بعد تحوله إلى خرتيت يصبح معزولا ومنبوذا من الجميع ، يشعر بعدم الانتماء إلى عالم البشر ، ولكن بعد أن يتحول كل أهالى القرية يصبح الإنسان هو الكائن المعزول والمنبوذ ، و « بيرنجه » - بعد أن تحول الجميع من حوله - يشعر بعدم الانتماء لذلك العالم الممسوخ ، حتى أن د . « محمد عنانى » يرى أن مسرحية « الخراتيت » تعالج فى داخلها قضية الانتماء والعزلة التى يشعر بها الإنسان وسط العالم المادى المعاصر ، إن « بيرنجه » لم يعرف الانتماء إلى مجتمعه ونظمه وأشكال سلوكه المألوفة مطلقا ..[20] .

وقد عالج « يونسكو » قضية الانتماء كجزء من قضية طغيان المادة وسيطرة قانون الغابة الحيوانى على العالم الإنسانى ، و حمادة إبراهيم يرى « أن هذه المسرحية كما هو الحال فى معظم مسرحيات « يونسكو » تشير إلى طغيان المادة الصماء ، فما هى إلا صورة من صور التحول المادى لهذا العالم الذى يسحقنا ويقضى على آدميتنا » [21] .

فالتحول هنا يعنى أن الإنسان قد تحول عن آدميته واستسلم للحيوانية التى طغت على حياته ، وحولته إلى حيوان لايعى ولايفكر ، فقط يدمر ولايشعر . و « يونسكو » يقول عن مسرحيته :

« إنها تعبر عن قوم فى مجتمع طاغٍ ومستبد ، وهم يرفضون الاستبداد والطغيان ، فهى هجاء مباشر للعقائد المشبعة بالأهواء والعرفية السياسية ، ولكنها فى الوقت ذاته ، مأساة رجل وحيد غير متكيف ، لديه حساسية خاصة للشعارات المتعلقة بالنظام » [٢٢] .

ف « يونسكو » يعالج قضية عالم بأسره ، العالم الإنسانى الذى يسيطر عليه الاستبداد والطغيان ، وإذا رفض أحد ذلك الطغيان عاش وحيداً غير متكيف - مثلما كان حال « بيرنجيه » المتمرد- ، ولا مجال أمامه للاحتفاظ بإنسانيته وسط هذا العالم المستبد ، لذلك فهو فى النهاية يضعف ، ويرى فى الخراتيت جمالا، لم يره من قبل ، إنها بداية للتحول الفكرى ، الذى سوف يعقبه بالضرورة تحول فسيولوجى .

وهذه نهاية يائسة ، ف « يونسكو » يعلن أنه لامجال للإنسانية وسط بشر تحولوا جميعهم إلى خراتيت .

لقد استخدم « يونسكو » الميتامورفوسيس كوسيلة لتحريك الفعل فى المسرحية ، فالفعل يبدأ مع ظهور أول خرتيت داخل المدينة ، ويتطور مع التحولات المتعددة للأفراد داخل نفس القرية ، وأول تطور يكون مع تحول السيد « بيف » ، ويتأزم الموقف مع تحول « جين » صديق

« بيرنجيه » ، ويستمر التأزم والتطور مع تحول البواب والعجوزين ، وتصل الأحداث إلى الذروة مع تحول « ديزى » وتركها لـ « بيرنجيه » وحده داخل ذلك العالم المتوحش ، وتنتهى الأحداث مع بدايات التحول الفكرى لدى « بيرنجيه » .

ويتخذ « يونسكو » نقطة البدء من حوادث عادية يستمدها فى أكثر الأحيان من الواقع اليومى ، ثم يعمل على تبديلها وتشويهها حتى تظهر وكأنها كابوس ، ملىء بالعجائب الخارقة للعادة .

إن وجود خرتيت بأحد المدن من الممكن أن يكون عاديا ، ولكن تحول إنسان إلى خرتيت شئ لايمكن أن يحدث إلا فى عالم الأساطير والأحلام .

فقد أعلن « يونسكو » : إنه ليس هناك ما هو أصدق من الأسطورة وأن الحقيقة ماثلة فى أحلامنا فى المخيلة [٢٣] .

وهو فى مسرحية (الخراتيت) يعتمد على تكنيك الأحلام والأساطير ، فى خلق عوالم مستحيلة ، يتحول فيها الإنسان إلى حيوان ، ليعبر عن تصوره عن العالم المعاصر ، مستخدما حيل الخيال ، ومنها حيلة التحول (الميتامورفوسيس) التى اعتمد عليها فى مسرحية « الخراتيت » ، وهنا تتضح لنا وشائج صلة « يونسكو » بـ « كافكا » من حيث إن كلا منهما يستخدم اللامألوف كمنفذ إلى بصيرة أشد عمقا تكشف عن الواقع [٢٤] .

فتشويه الواقع فى جو من الأحلام عند « يونسكو » ، نجد له مثالاً عند « كافكا » فرجال « يونسكو » تحولوا إلى خراتيت ، فى حين حوّل « كافكا » « جريجور » إلى حشرة كبيرة .

فلا يقل تأثير « كافكا » على مسرح اللا معقول عن « جويس » و «سترندبرج » ، فقد كانت قصص « كافكا » ورواياته الغامضة عمليات وصف دقيق للكوابيس وأحاسيس القلق ؛ وبالتالى فقد كان تأثير « كافكا » على « يونسكو » تأثيراً مباشراً ، لذلك نلمح تلك الصلة بين عوالمهما الخيالية المخلوقة ، والتى تتضح وتتأكد من خلال استخدام التحول أو الميتامورفوسيس .

هوامش الفصل الثالث

(١) سعيد عبد العزيز : الزمن التراجيدى فى الرواية المعاصرة ، مكتبة الأنجلو القاهرة ١٩٧٠ م ، ص : ١٠٦

(٢) مصطفى ماهر : القضية لـ « كافكا » (مقدمة) ، سلسلة تراث الإنسانية ، هيئة الكتاب القاهرة ، ١٩٩٥ م ، ص : ٤٢ ، ٤٣ .

(٣) شفيق مقار : مقدمة (مسرحيات طبيعية لـ « يونسكو ») ، س.م. عالمى الكويت ديسمبر ١٩٦٦ م ، ص : ٣٩ .

(٤) « يوجين يونسكو » : الخراتيت ، ترجمة : عبد الرشيد صادق ، مطابع الدار القومية القاهرة ، د.ت ، ص : ١٦ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ١٦ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ٢١ .

(٧) المرجع نفسه ، ص : ٦٦ ، ٦٧ .

(٨) المرجع نفسه ، ص : ٦٩ .

(٩) المرجع نفسه ، ص : ٨٢ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص : ٨٢ .

(١١) المرجع نفسه ، ص : ٨٢ .

(١٢) المرجع نفسه ، ص : ٨٣ .

(١٣) المرجع نفسه ، ص : ٨٣ .

(١٤) المرجع نفسه ، ص : ٨٥ .

(١٥) المرجع نفسه ، ص : ٨٧ .

(١٦) المرجع نفسه ، ص : ٩٢ .

(١٧) المرجع نفسه ، ص : ٩٣ .

(١٨) « كافكا » وآخرون : قصص التحول فى الأدب العالمى الحديث ، ترجمة : أحمد عمر شاهين ، دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة ، د.ت ، ص : ٤٩ : ١١٣ .

(١٩) أميمة أبو بكر : المسخ فى ألف ليلة وليلة ، مقال ، مجلة فصول ، ، مجلد ١٣ ، عدد ١ القاهرة ، ربيع ١٩٩٤ م ، ص : ٢٤٢ .

(٢٠) محمد عنانى : المسرح والشعر ، مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٨٥ م - ص : ٧٧ .

(٢١) حمادة إبراهيم : التقنية فى المسرح (اللغات غير الكلامية) ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة د.ت ، ص : ١٢٠

(٢٢) إيليا الحاوى : « يونسكو » فى مسرحياته ومسرحه ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٨٦ م ، ص : ٣٨٠ .

(٢٣) شفيق مقار : مرجع سابق ، ص : ٣٩ .

(٢٤) المرجع نفسه ، ص : ٣٩ .

الفصل الرابع

الميتامورفوسيس والجروتسك في "چاك"

هناك تداخل واضح بين الميتامورفوسيس كظاهرة فنية ، وبين الجروتسك - كما ذكرنا سلفا - حيث يعتمد الجروتسك على استخدام عناصر واقعية ثم مزجها للوصول إلى صورة جديدة لا واقعية من الممكن أن تكون صورة مضحكة أو مخيفة .

فالميتامورفوسيس يعتمد على المبالغة فى التصوير مما يمكن أن يعطى نتيجة مشوهة كصورة لكائن تحول من مرتبة إلى أخرى ، فالخيال المشتط والغرابة والبشاعة هى السمات المشتركة بين الميتامورفوسيس والجروتسك .

فالكاتب المسرحى حين يبالغ فى رسم صورة كاريكاتورية للشخصيات ، نجده فى هذه الحالة ينحو بها نحو الجروتسك ، الذى يحمل فى طياته فكرة " التشويه " ، فهذه المبالغة لابد أن ينتج عنها تشويه ما .

فالجروتسك ينتج عنه تشويه مثير للضحك - فى الغالب ، وقد يقترب الميتامورفوسيس من الجروتسك حين يعتمد على الغرابة والتشويه بشكل يثير الضحك ، ويقترب أكثر حين لا يهتم الكاتب بإظهار مراحل تحول الكائن الممسوخ عن أصل معين ، فيبدأ الحدث والكائن قد تم تشويهه ، مثله مثل الجروتسك الذى لا يهتم بالتحول من مرتبة إلى أخرى ، لكنه يركز على فكرة الخلط والتشويه التى تعتبر تحولا فى حالة تشويه الإنسان لأن مرجعيتنا الخاصة عن صورة الإنسان ، تجعلنا نعى تحول هذا الكائن الممسوخ عن الأصل المثالى الذى نملك له صورة فى مرجعيتنا .

التحول هنا يكون في تحويل الصورة الإنسانية إلى صورة كاريكاتورية مبالغ في تجسيد أحد ملامحها ، مما يثير الضحك ويسبّب الكوميديا ، ويستخدم "يونسكو" تقنية الجروتسك في مسرحيته "جاك" ، حيث يعمد إلى التصوير الكاريكاتورى للشخصيات ، وإلى المبالغة فى إظهار عيوبها ، مثلما يظهر فى مسرحية " جاك " وهو هنا يهدف إلى تعرية الطبقة الوسطى التى تميزت بالجمود الفكرى والوجدانى ، وبالتكالب على الاقتناء ، حتى لو كان اقتناء عروس مشوهة ذات ثلاثة أنوف .

ظهر " جاك " منذ البداية متمردا على أسرته ، حتى أن والده قد تبرّأ منه ، لأنه خرج عن التقاليد ، وجلب العار لأسرته ، عندما أعلن أنه لا يحب البطاطس بدهن الخنزير ، وظل " جاك " يناضل متطلعا إلى حياة جديدة تستحق أن تعاش ، ولكنه تحت ضغط من أسرته يعلن عشقه للبطاطس بدهن الخنزير .

ويحاول مجددا ألا يتنازل عن أحلامه ، ويرفض الزواج من "روبرت" ذات الأنفين ويحاول أن يعجزهم فيطلب امرأة قبيحة ذات ثلاث أنوف ، وتدخل " روبرت ٢ " محاولة أن تقنعه بنفسها ، وبالفعل يمتثل "جاك" لرأى الجميع متنازلا عن أحلامه ، متقبلا لحياة تعيسة ، تمثلها عروسة بأكاذيبها ، وبسرطانها المقزز ، وأصابعها التسعة التى تتلوى فى الهواء كالأفعى .

وتبدأ الأحداث بمشهد واقعى حيث تحاول الأسرة إقناع " جاك " بالاعتراف بحبه للبطاطس بدهن الخنزير ، وتستمر محاولة الإقناع حتى

يمثل " جاك " لرأيهم ، وعندما تدخل العروس " روبرت [١] " تتكرر محاولات إقناع الأسرة لـ " جاك " ، ولكنها هذه المرة تحاول إقناعه بالزواج من " روبرت [١] " التى لا يعرف المتلقى عنها شيئا ، فهى قد دخلت فى ثوب الزفاف ، ووجهها خفى عن الأعين ، دون أن تلميح شيئا من تشوهها الشكلى .

وتبدأ الشخصيات في وصف صورة الكائن الممسوخ قبل ظهوره أمام المتلقّين ، فها هو " يونسكو " يوغل فى المبالغة فى رسم صورة امرأة قبيحة هى " العروس " .

"روبير الأب .. إن لها بثورا خضراء على جلد لونه بيج ، وثديين لونهما أحمر على أرضية لونها موف ، وسرّة بالألوان الطبيعية ولسانا بصلصة الطماطم ، وكتفين من لحم الضأن ، والباقى بتلو من أفخر الأصناف ... ماذا تريد إذن ؟ " [١] .

إن الأب هنا يصف صورة ابنته بملامحها الإنسانية ، ولكن وصفه يوحى بأن تلك المرأة تملك صفات غير مألوفة ، صفات جديدة على الطبيعة الإنسانية ، وكأنها قد تحولت جزئيا ، إنها صورة جديدة للمرأة تلك التى تملك بثوراً خضراء فوق بشرة لونها بيج ، وثديين لونهما أحمر على أرضية لونها موف ، وبعد سماع حديث الأب " روبير " ، ووصفه لابنته ، يتوقع أن تظهر الابنة على تلك الهيئة التى تم وصفها .

تلك التى تملك ملامح إنسانية مألوفة ، محملة بسمات وصفات غير مألوفة مثل تلك الألوان الغريبة للبشرة (البيج ، الموف ...) ،

وكلام الأب يمهد ذهن المتلقى لتلك التشوهات التى تملكها الابنة ، فهو يعطى بحديثه تمهيداً عقلى لتقبل الصورة الممسوخة لـ " روبرت (١) " التى سوف تظهر فيما بعد ، ويلاحظ أن " يونسكو " فى مسرحية " جاك " قد قدم صورتين ممسوختين لنفس الكائن البشرى ، ولنفس المرأة فى ذات الوقت.

فهو يقدم " روبرت ١ " ، و " روبرت ٢ " كصورتين ممسوختين من الشكل المعروف للمرأة ، وهما فى ذات الوقت وجهان ممسوخان لامرأة واحدة ، فهما قد تحولا عن الشكل الآدمى المعروف للمرأة ، حتى أن " يونسكو " ينص فى إرشاداته أن تقوم نفس الممثلة بأداء الدورين .

(... نفس الممثلة تؤدى الدورين مع تغير فى القناع) (٢) .

فهو يقدم فى البداية صورة ممسوخة للمرأة متمثلة فى " روبرت ١ " ثم يمعن فى التشويه ، ويزيد المبالغة فى إظهاره ، ويظهر ذلك فى صورة " روبرت ٢ " ، ومن الملاحظ أن الميتامورفوسيس الذى لحق بـ " روبرت (١) " فى صورتها الأولى والثانية هو ميتامورفوسيس عفوى ، فلقد خلقت الابنة " روبرت " على صورتها المشوهة ، فلا دخل لإرادتها الخاصة ولا إرادة أحد .

فالميتامورفوسيس الذى ظهر فى صورتها المرئية هو ميتامورفوسيس عفوى ، خُلقت به الشخصية ، فلقد ولدت " روبرت " على هيئتها الممسوخة ، تلك الهيئة التى لم تخرج بها عن المرتبة الإنسانية ، فرغم التشوه الملحوظ فى ملامح وجهها إلا أنها ما زالت تنتمى إلى الفصيلة البشرية ، وذلك لأن الميتامورفوسيس فى هذه الحالة

ميتامورفوسيس جزئي أو بسيط ، حيث يلحق التحول بأحد ملامح الإنسان دون أن يتحول إلى مرتبة أخرى جديدة وبعيدة عن أصله الإنساني ، فـ " روبرت (١) " رغم تشوهها المرئى إلا أنها ما زالت منتمية إلى البشر .

وبعدما تحدث " الأب روبير " عن ابنته وبعد أن رسم صورة تقريبية عن هيئتها وبعد الحوار الطويل الذى دار بين أسرة " جاك " وأسرة " روبير " تطالعنا " روبرت " بهيئتها غير المتوقعة ، فلقد دخلت قبل هذا الحوار ، ولكنها ظلت مختفية تحت طرحتها البيضاء ، وما يلبث الأب أن يزيح تلك الطرحة حتى تظهر بوجهها المشوه ذى الأنفين .

وقد استخدم " يونسكو " الإرشادات المسرحية بجانب الحوار للإفصاح عن الميتامورفوسيس . حيث ظلت الشخصيات تصف فى هيئة " روبرت (١) " قبل أن تبدو ملامحها أمام المتلقّين ، وإذا بها تظهر لتنفى أغلب ما قيل فى وصف جمالها وهيئتها ، حيث يصف " يونسكو " صورتها المرئية من خلال إرشادة واحدة .

("روبير الأب " يزيح الطرحة البيضاء التى تخفى وجه "روبرت ١ " ويطالعنا وجهها ذو الأنفين وعليه ابتسامة واسعة ...) [٣] .

ولم يوضح " يونسكو " من خلال الإرشادة إلا سمة واحدة مشوهة فى وجه " روبرت " وتمثلت تلك السمة فى وجهها ذى الأنفين دون أن يصف لون بشرتها أو جسدها ذى اللون الموف أو البيج ، كما ظهر فى حوار " الأب روبير " فى وصفه لابنته .

فلقد جاءت هيئة " روبرت " المرئية مخالفة لوصف والدها لها فى الحوار ، فقد استخدم " يونسكو " الإرشادات المسرحية لوصف الصورة المرئية للكائن المتحول ، ولكنه استخدم الحوار بشكل مخالف .

وقام الحوار بعملية تمويه للمتلقى ، لكى يحدث الاندهاش بصورة أوضح ، فجاء الحوار مختلفا عن الوصف الذى جاء بالإرشادة .

فالأب فى رسمه لصورة ابنته من خلال الحوار ، يخلق صورة كاريكاتورية لـ " روبرت " داخل خيال المتلقين ، اهتم فيها بتفاصيل لون البشرة والبثور الخضراء عليها ، وقد تبدلت تلك الصورة عندما تم رفع الطرحة عن وجه " روبرت " الحقيقى ، ذلك الوجه المشوه ، الذى يعبّر عن صورة غير مألوفة للمرأة ، صورة غريبة ممسوخة من وجه الأنثى ، إنها المرة الأولى التى نرى فيها امرأة ذات أنفين .

ومما يثير الضحك ويخلق الكوميديا ، ذلك التناقض الذى ظهر في ردود الأفعال تجاه الصورة الممسوخة ، فإذا بأفراد أسرة " جاك " يظهرون الاستحسان والإعجاب بهيئة " روبرت " وبوجهها المشوه ، إنه رد فعل لا يتناسب مع الموقف ، الذى كان من الممكن أن ينقلب إلى موقف مأسوى ، لو جاء رد فعلهم طبيعيا ، مثلما حدث مع " جاك " الذى أبدى استهجانه لمظهر " روبرت " .

فالمتلقى هنا يضحك من فرط المأساة التى يعانيها أبطال المسرحية ، هؤلاء الذين لا يدركون معنى للجمال ، ولا يفرقون بينه وبين القبح والتشوه .

" جاكلين أرى أنها ساحرة . . . ! ! " [٤] .

و " روبرت ٢ " صورة جديدة من المرأة الممسوخة التى ظهرت - من قبل - فى هيئة " روبرت ١ " ، فبعد أن يحاول الجميع إقناع " جاك " بالامتثال لرأى الأسرة والموافقة على الزواج من " روبرت " ، نجده يرفض ويحتج بحجة واهية ، حينما يقرر أنه يريد أن يتزوج من امرأة ذات ثلاثة أنوف على الأقل .

" جاك (فجأة) ، كلا .. كلا ، ليس لديها الكفاية من الأنوف ، تلزمنى واحدة بثلاثة أنوف ، قلت ثلاثة أنوف ، على الأقل ! " [٥] .

فينزعج الجميع ويوبّخون " جاك " ، حتى يعلن " الأب روبير " أنه يملك الحل ، فله ابنة وحيدة أخرى ذات ثلاثة أنوف .

وتدخل " روبرت ٢ " بنفس ملابس "روبرت ١" ، ولكنها لا تخفى وجهها هذه المرة ، فتدخل مسفرة عن وجهها ذى الثلاثة أنوف .

ووصفها يأتى داخل الإرشادات المسرحية ، كما حدث فى حالة " روبرت الأولى " .

(يعود " روبير " ممسكا بيدى " روبرت ٢ " ، مرتدية ثيابا مماثلة لثياب سابقتها " روبرت ١ " ونفس الممثلة تؤدى الدورين مع تغيير فى القناع ، تدخل مسفرة عن وجهها ذى الثلاثة أنوف) . [٦]

إن " روبرت ٢ " صورة أكثر تشوها من الصورة الأولى لـ "روبرت ١ " ، ورغم ذلك ، فإن الجميع أظهروا إعجابهم واستحسانهم لشكلها .

" جاكلين أوه شكلها يمس شغاف القلب ، أوه يا أخي ، لم تجد هذه المرة ما تتعلل به " [٧] .

ولكن "روبرت ٢" تملك سمات ممسوخة ومشوهة أكثر من "روبرت ١ " فهي تصهل كالحصان ، ويدها ذات تسعة أصابع .

فلقد زادت مبالغة " يونسكو " في إظهار الميتامورفوسيس الذي لحق بالشخصية ، فبعد أن رفض " جاك " المرأة ذات الأنفين ، ابتلاه " روبير الأب " ، بأخرى ذات ثلاثة أنوف ، وتسعة أصابع كالأفعى .

لم تتسم " روبرت " الأولى بأية صفة لا إنسانية ، حيث ظهر الميتامورفوسيس في التشوه الذي لحق بأحد ملامحها الإنسانية ، فما يميزها ويدرجها تحت نطاق المسوخ ، أنها تملك أنفين ، وهذا غير مألوف ، فهو شئ غريب ومختلف عن الشكل الإنساني المعروف .

على عكس " روبرت ٢ " ، التي اتسمت بسمات لا إنسانية ، بجانب تشوه ملامحها الإنسانية ، مما يوحي أنها تحولت عن مرتبتها الإنسانية إلى كائن آخر ممسوخ ، فهي تميزت بوجود ثلاثة أنوف في وجهها ، وهي في نفس الوقت تصهل كالحصان ، وتملك تسعة أصابع تتحرك كالأفاعي .

ففى مشهد (الإغواء) نجدها تصهل ، وتقلّد صوت الحصان :

" فجأة يصهل جواد على البعد . (تقلد صهيل الحصان) " [٨] .

هذا غير أن " يونسكو " - نفسه - يصف حركة أصابعها ، فى نهاية المسرحية ، وكأنها أفاعٍ تتلوى . وذلك من خلال الإرشادة الأخيرة فى النص .

(... أصابعها التسعة تتلوى فى الهواء كالأفاعى) [٩] .

لقد كادت " روبرت ٢ " ، أن تخرج عن مرتبتها الإنسانية ، لتقليدها صوت الحصان ، وبأنوفها الثلاثة ، وبأصابعها التسعة ، وبصوتها الجنائزى الكئيب .

ولكن الميتامورفوسيس فى مسرحية " جاك " تميز بأن الكائن الممسوخ لم ينتقل كلية من مرتبة إلى أخرى ، وهو فى نفس الوقت لم يكتسب صفة من كائن آخر تخرجه عن جوهره الحقيقى ، فهو تحول جزئى وليس كليًا ، فقد تم الميتامورفوسيس من خلال خروج صورة المرأة الممسوخة عن الصورة الإنسانية المألوفة للمرأة ، وفى هذا الخروج - بالطبع - نوع من التشويه الذى يخرج بصورة "روبرت ١ "و "روبرت ٢ " عما هو معتاد ، وبالتالى يخلق نوعا من القبح والكاريكاتورية فى نفس الوقت .

ففنان الكاريكاتير يبالغ ويبسط ويشوه الواقع ليعبر عن تصور خاص به لموضوع ما [١٠] .

وهكذا فعل " يونسكو " حينما اعتمد على المبالغة والتبسيط والتشويه في تصوير شخصية " روبرت " ، فإذا به يبالغ في تصوير المرأة القبيحة ، التي يتكالب عليها أبناء الطبقة الوسطى ، ويصفونها بالجمال والسحر ، فيظهرها ذات أنفين أو ثلاثة أنوف وتسعة أصابع .

وهو في نفس الوقت يشوه الواقع ، حينما يظهر أبناء الطبقة الوسطى في تكالبهم على الاقتناء ، حتى لو كان اقتناء عروسة مشوهة ، يرون فيها أجمل امرأة .

وقد عمل " يونسكو " كذلك على إظهار شخصياته الإنسانية وهي مشوهة نفسيا ، مما ينعكس - أحيانا - في صورتهم المرئية وفي أصواتهم وحركاتهم كذلك ، فها هم شخصيات المسرحية جميعهم يصدرون أصواتا تشبه مواء القطط وزمجرة النمور .

(. . . . تتصاعد من أفواه الممثلين أصوات مختلطة ، متداخلة ، تتراوح بين مواء القطط ، وزمجرة النمور ، ... " [١١] .

فـ " يونسكو " - في نهاية المسرحية - يؤكد على أن الشخصيات جميعها ليست أكثر من مسوخ تتحرك داخل هيئات إنسانية ، وفي لحظة انفعالها ما تلبث أن تظهر على حقيقتها ، فتعلن أصواتها عن المرتبة الحيوانية التي ينتمون إليها في الأصل . هذا غير " جاك " الذي

أصابه التشوه هو الآخر ، بعدما قبل الزواج من " روبرت ٢ " ، والتى نجحت فى إغوائه ، رغم قبحها الواضح ، وصوتها الجنائزى الكئيب .

ففى نهاية مشهد الإغواء ، يبدأ " جاك " فى التحول إلى مسخ مثل باقى الشخصيات جميعها ، فها هو يرفع قبعته ليظهر تحتها شعره الأخضر .

" جاك أوه ياقطتى ! (يخلع قبعته ، شعره أخضر اللون) " (١٢).

ففي اللحظة التى يعلن فيها " جاك " امتثاله لإغواء تلك المرأة الممسوخة ، تظهر عليه فى الحال ملامح التشوه والمسخ الخافية بداخله .

ويتأكد مسخ شخصيات المسرحية من خلال حركاتهم المشوهة :

(... يدورون حول أنفسهم ، سادرين فى رقصتهم الشائهة منتحبين بتأوهات غير مألوفة ، ناعبين كالغربان) . (١٣)

وتنتهى المسرحية بسيطرة تامة للكائن الممسوخ على الصورة المرئية ، وعلى الحياة بأكملها ، حينما لا يظهر شئ على المسرح سوى وجه " روبرت ٢ " الشائه الشاحب ، بأنوفه الثلاثة وهى تتأرجح على عنق كسير مترنح ، وأصابعها التسعة تتلوى فى الهواء كالأفاعى . (١٤)

وهكذا يصف " يونسكو " نهاية المسرحية من خلال إرشادة طويلة ، يؤكد من خلالها سيطرة الممسوخ على الحياة .

هذا غير إعلانه من البداية أن شخصيات المسرحية - فيما عدا " جاك " - يظهرون أشياء غير حقيقتهم ، فهم يخفون جوهرهم وراء

أقنعـة جمـيلة منسـقـة . فـهـو يقـرر فى إرشـادات البـداية ، أن ترتدى الشخصيات جميعها أقنعة فيما عدا " جاك " [١٥] ، لأن " جاك " عمل طوال الحدث على ألا يمتثل لرأى أحد ، وحاول جاهدا أن يكون ذاته ، كما يحب لا كما يحب الآخرين ، ولكن الجميع يجبروه على أن يكون مسخًا مثلهم جميعا ، فيتحول فى النهاية إلى كائن مشوه ، مثل باقى الشخصيات رغم محاولاته الحقيقية للخروج من رتابة الحياة التافهة التى تعيشها أسرته التى تمثل الطبقة الوسطى .

ومما يؤكد على الكاريكاتورية تلك الأقنعة التى ظهرت فى العرض الفرنسي ، وذلك حينما عرضت على مسرح (هوشيت) فى أكتوبر ١٩٥٥ م من إخراج " روبير بوستك " ، وديكور " جاك نويل " . [١٦]

ولقد جاء قناع " روبرت ٢ " ، فى العرض الفرنسى ، قريبا فى تصميمه من أسلوب " بيكاسو " ، حتى سمى (بالقناع البيكاسى) حيث كانت ذات عيون أربعة وأنوف ثلاثة ، وأفواه ثلاثة .

ونلاحظ أن التشويه عند " بيكاسو " ظهر بشكل واضح فى تصويره للوجه المزدوج الزاوية ، حيث اندماج الصورة الجانبية بالمنظر العام ، ويقترب هذا التصوير من تصوير " جاك نويل " لوجه " روبرت ٢ " ذات الثلاث أنوف .

وفى الوقت الذى نرصد فيه حالة " روبرت " باعتبارها أحد صور الميتامورفوسيس التى خلقها " يونسكو " ، والمتحولة عن المرأة إلى امرأة مشوهة ، لابد ألا ننسى عملية التحول التى تمت لـ " جاك " ، حتى أصبح كائنًا ممسوخًا مشوهًا ، يبعد شيئا فشيئا عن أصله الإنسانى ، ليتحول إلى مسخ إنسانى مثله مثل " روبرت " وباقى الشخصيات .

هوامش الفصل الرابع

(١) يوجين يونسكو : جاك ، ترجمة : شفيق مقار ، سلسلة مسرحيات عالمية ، عدد ٣٦ ، الكويت ديسمبر ١٩٩٦م ، ص : ٢٦٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٧٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٧١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٢٧١ .

(٥) المرجع نفسه ، ص : ٢٧٣ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ٢٧٦ .

(٧) المرجع نفسه ، ص : ٢٩٧ .

(٨) المرجع نفسه ، ص : ٣٠٨ .

(٩) المرجع نفسه ، ص : ٣٠٨ .

(١٠) نهاد صليحة : المدارس المسرحية المعاصرة ، المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦م ، ص : ٧٧ .

(١١) يوجين يونسكو : مرجع سابق ، ص : ٣٠٧ .

(١٢) يوجين يونسكو : مرجع سابق ، ص : ٣٠٤ .

(١٣) يوجين يونسكو : مرجع سابق ، ص : ٣٠٧ .

(١٤) يوجين يونسكو : مرجع سابق ، ص : ٣٠٨ .

(١٥) يوجين يونسكو : مرجع سابق ، ص : ٢٤٣ .

(١٦) يوجين يونسكو : مرجع سابق ، ص : ٢٤٣ .

الفصل الخامس

الميتامورفوسيس الجزئى فى

« غرام دون برلمبلين »

يرى « لوركا » أن الشعر والعاطفة القوية والجياشة هما أساس المسرح ، بالتالى فإن معظم مسرحياته تتناول أناسًا عاديين ، ولكنهم واقعون فى حيرة بين متطلبات العادة أو العرف أو ديكتاتورية العقل ، وبين حاجات العواطف البدائية [1] .

ولأن تلك العواطف هى التى تتحكم فى الإنسان ، فإن المأساة لامحالة واقعة ، ولكى يقدم « لوركا » رؤاه الخاصة عن العواطف المختلفة ، نجده يستعين بالصورة المرئية وتفاصيلها لتجسيد وجهات نظره ، فهو يهتم بكل مستويات الصورة من لون وديكور .. وغيرهما ، تلك التفاصيل المرئية البسيطة التى تعينه على توصيل الدلالات الخاصة لتوضيح رؤيته .

وانطلاقا من اهتمامه بالصورة المرئية ، نجده يستخدم الاستعارة الدرامية المعتمدة على الميتامورفوسيس .. حيث يعمل على استعارة أحد السمات المميزة لكائن بعينه ، ثم ينسبها إلى كائن آخر ، لتوضيح سمة ما قد اشتركا فيها كلا الكائنين .

مثلما استعار قرنى الثور ، لينسبهما إلى دون « دون برلمبلين » المخدوع ليوحي بكونه رجلاً ديوثاً استطاعت زوجته أن تخدعه وتخونه ، ففى مسرحية (غرام دون برلمبلين) يقدم « لوركا » ، صورة لرجل عسكرى تخطى الخمسين من عمره دون أن يتزوج ، ظل منتصرا لعقله على حساب عواطفه ، عاش وسط الكتب دون أن يفكر فى متطلبات ذاته الإنسانية .

وعندما ألحت عليه خادمته بالزواج ، وبدت أمامه العروس شبه عارية ، خاطبت فيه عواطفه البدائية ، فأحبها وتزوجها . ولكن ماهى قيمة الحب المستحيل التى تطرح نفسها داخل مسرحيات لوركا ؟

فهناك استحالة فى خلق التواصل بين « بيلسا » وزوجها ، بداية بسبب السن ، فهى مازالت شابة جميلة مفتونة بذاتها ، وهو رجل ناضج تعدى الخمسين ، غير أنها شخصية عشوائية تسير وراء عواطفها ونزواتها ، دون أن تتيح فرصة لعقلها أن يقودها ، إنها منذ البداية قد قررت الانتصار للعاطفة البدائية على حساب العقل المنظم ، على العكس من « دون برلمبلين » الرجل العسكرى الذى يعشق العقل ، ويمجّد الروح الإنسانية متناسيا كل مايربطه بغرائزه وعواطفه البدائية .

فـ « بيلسا » تعشق الحياة ، تعشقها بكل مافيها من ماديتها وحسّيتها على العكس من « دون برلمبلين » الذى يعشق الروح الإنسانية فى تجردها ، إن اختلاف الرؤى والشخصيات لقادر على جعل تواصلهما مستحيلاً ، لهذا فإن « بليسا » منذ ليلتها الأولى تخونه مع أجناس الأرض الخمسة ، والذى أشار إليهم « لوركا » من خلال خمس شرفات تمتد كلا منها إلى الأرض من خلال خمسة سلالم هابطة ، وكأن هذه الشرفات تهبط بـ « بليسا » إلى أصلها الحيوانى ، وتنحدر بها نحو الأرض .

لم يستطع « برلمبلين » أن يشبع رغبة « بليسا » فى الانحدار ولم يخاطب فيها غرائزها المسيطرة ، بل حاول أن يسمو بها إلى العالم المجرد الذى يعشقه ، ولكن البدائية غلبت « بليسا » وجرّتها إلى خيانة زوجها ، إرضاء لنزوات الجسد .

وقد حركت خيانة « بليسا » لزوجها « برلمبلين » الجانب الشّرير بداخله ، والذى حاول دائما أن يخفيه ، حركت بداخله الحيوان الكامن

فانفصل عن ذاته ليخلق من نفسه الرجل المراوغ ذا الرداء الأحمر .

يستخدم « لوركا » الميتامورفوسيس ليعبر عن عملية الانشطار هذه والتى تعرض لها « دون برلمبلين » بعد خيانة زوجته له .

حيث نبتت له قرون ، ليخرج عن طوره الإنسانى ليصبح حيوانا قويا ، ينتظر النزول إلى حلبة المصارعة . والميتامورفوسيس هنا من نوع الاستعارة الدرامية ، فلقد استعار « لوركا » سمة حيوانية وألصقها بشخصية « دون برلمبلين » ليوحى بوجهة نظره ، وتمثلت هذه الصفة الحيوانية فى قرون التيس التى نبتت برأس « دون برلمبلين » ، إنه رمز أولى يوحى بكونه رجلاً ديوثًا ، فالتيس سهلٌ خداعه .

ودلالة (التيس) لها مرجعية خاصة داخل أغلب الثقافات ، ولها خصوصية داخل الثقافة الإسبانية ، لأن التيس يقبل الخيانة من الأنثى عكس باقى الحيوانات ، والرجل المقرون هو رجل تخونه زوجته ، وتخدعه ، رغم مايبدو عليه من قوة جسدية مثلما الحال مع « دون برلمبلين ».

إن « دون برلمبلين » لم يظل مقرونا طويلا ، ولكنه بذكائه استطاع أن يخترع الخديعة ليوقع « بليسا » فيها . حيث تحول هذا الرجل المقرون إلى الشاب المراوغ ذى العباءة الحمراء .

وقد عبّر « لوركا » عن الميتامورفوسيس من خلال الإرشادات المسرحية مستغلا ستاراً رماديا .

(يسحبان الستار ، يظهر « دون برلمبلين » على السرير ، وقد نبتت برأسه قرون ذهبية ضخمة ...) [٢] .

لم يتم الميتامورفوسيس على المسرح ، وإنما حدث خلف الستار الذى أسدله الجنيّان على « بليسا » و « برلمبلين » حتى لايرى المتفرج مأساة سقوط رجل عسكرى ونبيل .

إن « لوركا » يبرر إخفاء عملية الميتامورفوسيس خلف ستار الجنيّين - من خلال الحوار - لهدفه فى ألا يظهر أمام الجمهور رجل نبيل يسقط بسبب خديعة زوجته .

« الجنى الأول » ... لأنه ليس من العدل أن نعرض أمام أعين الجمهور محنة رجل طيب » [٣] .

والميتامورفوسيس الذى استخدمه « لوركا » هو نوع من الاستعارة الدرامية ، حيث استعار المؤلف سمة حيوانية (القرون) وألصقها بإنسان ، ليعبّر عن وجهة نظر معينة ، وهى كون « دون برلمبلين » رجلًا مخدوعًا .

إن الاستعارة الدرامية هنا ذات دلالة معلومة لدى الثقافات المختلفة ، فالأرضية المعرفية للمتلقى أعطت الفرصة للمؤلف أن يستخدم الاستعارة بسهولة ، فالمرجعية الثقافية للمتلقى هامة فى استخدام

الاستعارة ، لأن هذا يجعل الدلالة ثابتة ، لامجال للخلط فيها أو للتأويل ، فهى استعارة ثابتة المدلول .

فخيانة « بليسا » لزوجها حولته إلى رجل مقرون ، وقد تحول هذا الرجل بدوره إلى شاب مراوغ استطاع أن يخدع « بليسا » وأن يقدم لها ما افتقدته فى زوجها الذى لم يستطع أن يشبعها جنسيا .

إن الخديعة هنا كشفت عن الوجه الآخر لـ « برلمبلين » ، والتقرن كان البداية للتحول (بالمعنى الأرسطى) فى شخصية « برلمبلين » ، فالميتامورفوسيس هو الذى كشف عن الوجه الشرير المراوغ للشخصية ، حيث ساعد على الانشطار النفسى عند « برلمبلين » ، حيث انشطرت نفسه ، وخرجت منها صورة جديدة له ، هى صورة الشاب المخادع الموجود بداخله . فقد كان « لوركا » دائم التأكيد من خلال أعماله على أن الإنسان بداخله انشطار بين عاطفته المشبوبة ، وبين عقله ، بين رغبته فى الحرية ، وبين القيود التى تحكمه .

ولابد من الظروف المواتية ليظهر هذا الانشطار، تلك الظروف التى تمثلت فى كشف « برلمبلين » لخيانة زوجته له ، وقراره بالانتقام منها ، فيخلق لها صورة شاب يعشق جسدها وجمالها ، ويرسل لها الخطابات المليئة بكلمات الحب الساخنة ، حتى تعشقه دون أن تراه ، فقد عشقت هذا المجهول الذى تحدث إلى أنوثتها وجسدها مما يقودها لأن تتكشف أمامه كامرأة خائنة ، ويتحقق لـ « برلمبلين » الانتقام الذى أراده ، وبعدها يقرر الموت ، لأنه فقد شرفه ، وفقدان الشرف فى مسرح « لوركا » معناه نهاية الحياة .

وقد اعتمد « لوركا » على تقنية الميتامورفوسيس فى مسرحيته ، ليجسّد من خلاله الصراع الأبدى بين الجسد المتمثل فى شخصية « بليسا » الشهوانية ، وبين الروح التى تمثلها شخصية « برلمبلين » الرجل العسكري ، الذى ظل طوال نصف قرن من الزمن يعمل على تغذية عقله وروحه من خلال القراءة ، دون أن ينظر إلى متطلبات الجسد الحيوانية .

وحينما نبّهته خادمته لضرورة الانتباه لرغباته الجسدية ، وضرورة الزواج ، كانت بداية التعقيد حيث قراره الزواج من « بليسا » التى حركت رغباته المكبوتة . وبراعة « لوركا » ظهرت فى وضعه لشخصيتين متقابلتين ومتضادتين داخل بوتقة واحدة ، ليكون الصراع قويا ، فها هى « بليسا » تنتصر لرغبات جسدها على حساب كل القيم الإنسانية ، فهى تخون زوجها لتلبى رغبات جسدها ، وفى قدرتها على خداعه وخيانته يكمن انتصارها الأول ، الذى جعل من « برلمبلين » رجلاً مخدوعاً ، وجسد المؤلف ذلك من خلال عملية التقرن التى تعرض لها « برلمبلين » .

لكن انتصار « بليسا » لم يدم طويلا ، فلقد وعى زوجها بحقيقة المعركة التى تدور بينه وبين زوجته ، وقرر أن يخوضها ، مستخدما نفس أسلحتها ، فها هو يخدعها مستغلا رغبتها فى الحب وفى كشف المجهول ، فنجده يتخفى فى هيئة شاب مراوغ ، ويخاطب أنوثة « بليسا » ، حتى تنكشف الحقيقة أمامها فى النهاية ليعلن « برلمبلين » انتصاره بعد نجاحه فى خداعها .

والميتامور فوسيس جاء كحيلة من المؤلف لإظهار المعنوى فى صورة

مرئية ، فلكى يعبِّر « لوركا » عن الحالة التى وصل إليها « برلمبلين » بعد خيانة زوجته له ، أظهره وقد ظهر له قرنان .

فالميتامورفوسيس كان وسيلة طيِّعة للتعبير عن خيانة الزوجة لزوجها ، دون حاجة لتجسيد الخيانة على خشبة المسرح ، ودون أن تتم الإشارة المباشرة لها من خلال الحوار ، فقد اختصر « لوركا » كل هذا من خلال إضافة ملمح بسيط إلى تفاصيل الصورة المرئية .

وبالتالى ، فقد ساعد الميتامورفوسيس المؤلف ليحقق هدفه الذى أقره على لسان الجنيِّين ، والذى تمثل فى عدم إظهار سقوط رجل نبيل على خشبة المسرح أمام الجمهور ، وهذا ما منعه من تجسيد الخيانة أمام المتلقين ، فقد اختزل كل هذا باستخدام الميتامورفوسيس .. الذى عبَّر تعبيراً موجزاً وواضحاً عن رؤية المؤلف، وحقق له هدفه الفكرى والتقنى .

فقد جاء الميتامورفوسيس كتصوير مرئى للحالة التى وصل إليها «برلمبلين » بعد خيانة زوجته له ، وهو فى نفس الوقت كان بمثابة المحرك الأساسى للحدث .

هوامش الفصل الخامس

(١) إبراهيم حمادة : فى المسرح الأوربى الحديث ، دار المعارف ، القاهرة . ١٩٩٢ ، ص : ٤٤ .

(٢) لوركا : غرام دون برلمبلين ببليسا فى حديقته ، مجلة المسرح ، عدد ٨٥ القاهرة ، ديسمبر ١٩٩٥ م ، ص : ٨٧.

(٣) المرجع السابق ، ص : ٨٧ .

الخاتمة

من خلال مناقشة مصطلح الميتامورفوسيس Metamorphosis من داخل المعاجم والمراجع المختلفة وجدنا أن :

- المصطلح قديم ، وقد تم استخدامه فى عدد كبير من أفرع العلوم والفنون المختلفة عبر العصور .

- تداخل المفهوم مع مفاهيم جمالية أخرى ، مثل مفهوم الجروتسك.

- بسبب تعددية زوايا الرؤية للمفهوم ، وتداخلاته المختلفة ، تبنت الباحثة مفهوم قريب من مفهوم د / محمد عنانى لقربه من المجال المسرحى والدرامى .

- استخدام الميتامورفوسيس فى عدد كبير من المسرحيات باعتباره تقنية درامية لتحقيق أهداف فنية وفكرية ، فى المسرح الكلاسيكى والحديث كذلك .

- تم تحديد تقسيم لأشكال الميتامورفوسيس فى الأدب والمسرح ، بهدف وضع حدود معلومة للمصطلح .

- تم تقسيم الميتامورفوسيس إلى :

(١) ميتامورفوسيس كُلىّ ، ويتم فى مستويين :

المستوى الأول : التحول من الحالة الإنسانية إلى حالة أدنى (رأسى) .

المستوى الثانى : التحول من نوع إلى آخر داخل المرتبة الإنسانية ذاتها (أفقى) .

(٢) ميتامورفوسيس جزئى .

حيث يحتفظ الكائن البشرى بمرتبته الإنسانية فى الوقت الذ يلحق به تغير فى أحد خصائصه ، إما بالتشويه أو باكتساب ص ما من كائن آخر ، مما يخرج به عن الشكل الإنسانى المألوف .

– ولاحظنا من خلال النظر فى الأدب عموما وفى المسرح على و الخصوص ، أن ظاهرة الميتامورفوسيس تتم إما بإرادة من الكا المسوخ ، أو رغما عنه ، بشكل عفوى أى بلا إرادة منه .

– والكائن المتحول إما أنه يملك وعيا بحالته المتحولة ، ويعانى م أجل ذلك ، أو أنه لايملك هذا الوعى ، ويحيا دون أن يعلم شيئاً ع ماضيه .

– هناك حيل درامية متعددة يستغلها كُتّاب الدراما لخ الميتامورفوسيس ، منها الوسائل الميتافيزيقية كالسحر مثلما يظهر ع شكسبير ، ومنها إرادة الشخصية الخاصة ، مثلما ظهر عند أبولني فى « نهدا تريزياس » ، وإما أن يحدث الميتامورفوسيس كنتيج لفعل سبقها مثل تحول الزوج كنتيجة لتحول زوجته ف « نهدا تريزياس » .

– ويستخدم الميتامورفوسيس كحيلة لخلق مفارقات كوميدية مثلما ظهر فى مسرحية (حلم ليلة صيف) من خلال تحول « بوتوم » .

– قد يكون الميتامورفوسيس وسيلة للتعبير المرئى عن شيء معنوى غير ملموس ، مثلما يظهر فى مسرحية (إميديا) ليونسكو .

وقد يكون الميتامورفوسيس نوعاً من أنواع الاستعارة الدرامية التى يستخدمها الكاتب لكي يعبر عن رؤيته الخاصة للعالم ، مثلما يظهر فى مسرحية (الخراتيت) أو فى مسرحية (غرام دون برلمبلين).

حيث يظهر الميتامورفوسيس كاستعارة فى حالتين :

(١) أن يستعير الكاتب خاصية أو سمة واحدة من كائن ما ، وينسبها للكائن البشرى ، مثلما ظهر عند لوركا، لتوضيح رؤية معينة .

(٢) أن يستعير الكاتب صورة كاملة لكائن بعينه ، وينسبها بكاملها للبشر ، مثلما يظهر فى (الخراتيت عند يونسكو)، وهنا يرتبط الميتامورفوسيس بالتحول الكامل للكائن من مرتبة إلى اخرى .

– يستخدم الميتامورفوسيس كحيلة لتطور الحدث الدرامى ، مثلما يظهر فى (نهدا تريزياس) ، حيث يعتمد الحدث بشكل أساسى على ظاهرة الميتامورفوسيس .

– الميتامورفوسيس المرئى يتبعه بالضرورة تغير نفسى للشخصية الممسوخة .

– قد نجد فى بعض الحالات ضرورة من التغير الفكرى لكى يحدث التغير الشكلى (الميتامورفوسيس) ، مثل التحولات التى ظهرت فى

(الخراتيت) حيث نجد أن (الميتامورفوسيس) لايحدث إلا إذا توفر التحول الفكرى الداخلى .

- قد يوظف (الميتامورفوسيس) توظيفا رمزيا للتعبير عن دلالات بعينها يريدها الكاتب .

- (الميتامورفوسيس) يحمل فى طياته دلالات مقصودة من الكاتب ، لتوصيل فكرة أو توضيح سمة أو خاصية فى شخصية بعينها .

- ارتبطت تقنية (الميتامورفوسيس) - فى عمومها - بالمبالغ والتهويل والبعد عن المنطق الواقعى .

- يستخدم كتاب الدراما حيلاً مختلفة للإفصاح عن ظاهر الميتامورفوسيس ، ولوصف مظاهرها ، منها الإرشادات المسرحية التى سوف تتحول إلى صورة مرئية على المسرح .

- وفى أحيان أخرى يستخدم الحوار للإفصاح عن الظاهرة ، مر خلال حديث فردى (مونولوج) أو حوار بين أكثر من شخصي (ديالوج) .

- في الغالب يستخدم الكتّاب وسيلتى الإرشادات المسرحيـ والحوار معا .

- انتشر (الميتامورفوسيس) فى المسرحيات الحديثة ، بسبب كس المذاهب المسرحية الحديثة للمألوف ، وخروجها عن حدود الواقع والمنط مما يتيح الفرصة لاستخدام الميتامورفوسيس بحرية .

- تميز « يونسكو » بخلقه لعالم جديد من الأحلام والكوابيس ذلك العالم الذى يعتمد فى أحيان كثيرة على تقنية (الميتامورفوسيس) .

- يهتم « يونسكو » بالوصف الدقيق للميتامورفوسيس ، ويسهب فى ذكر التفاصيل الخاصة بالتحول وبسمات الكائن الممسوخ ، ووصف حركاته وإيماءاته وأفعاله ، وردود أفعال الآخرين تجاهه .

- برع « يونسكو » فى رسم صورة الميتامورفوسيس ، من خلال شرحه لتفاصيل الصورة المرئية فى مسرحية (الخراتيت) على وجه الخصوص .

- الكائن الممسوخ عند « يونسكو » يتميز بانفصاله التام عن المرتبة الإنسانية ، حيث يتحول كلية إلى السلوك الحيوانى ، وذلك إذا كان الميتامورفوسيس كليا .

- الميتامورفوسيس عند « يونسكو » من النوع الإرادى ، يتم بعد التحول الفكرى للشخصية ، عن طريق اقتناعها بعملية التحول ، كما ظهر فى شخصيات مسرحية (الخراتيت) التى لم تستطيع أن تقاوم الخرتتة ، واستسلمت للتحول .

- هناك شكل من (الميتامورفوسيس العفوى أو القدرى) الذى لا تستخدم فيه الإرادة الشخصية ، مثلما ظهر فى مسرحية (جاك) .

- نلاحظ تأثر « يونسكو » بـ « كافكا » في تصويره للميتامورفوسيس ، وبأسلوب استخدامه الفنى له .

- الميتامورفوسيس يخلق - فى بعض الأحيان - نوعاً من الجروتسك ، كما يظهر فى (جاك) .

- تنتهى مسرحيات « يونسكو » بسيطرة الكائنات الممسوخة على عالم المسرحية مثل الخراتيت التى ملأت القرية وسيطرت عليها ، وكذلك شخصية (روبرت) التى سيطرت على (جاك) .

- الميتامورفوسيس وسيلة لتحريك الصراع ، مثلما ظهر عند « لوركا » فى مسرحية (غرام دون برلمبلين ببليسا فى حديقته) حيث جاء كوسيلة لتحريك صراع الروح والجسد .

- الميتامورفوسيس عند « أبولنير » أفقى ، حيث يتم التحول داخل المرتبة الإنسانية ذاتها دون الانتقال إلى مرتبة جديدة ، ويُسمّى تحول النوع ، أى تحول المرأة إلى رجل أو العكس كما يظهر فى (نهدا تريزياس) .

وخلاصة القول أن تقنية (الميتامورفوسيس) تحمل العديد من إمكانيات التوظيف لما فيها من خيال ، و تجاوز شديد للواقع ، وهذا ماجعلها مادة مستحبة لكتاب المسرح القديم والحديث باتجاهاته المضادة .

- لاشك أن المحاولات اللاحقة للمسرح التجريبى تؤكد على الرأى السابق من خلال العروض التى نشاهدها سنويا فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، فعلى مدى دوراته السابقة قدم العديد من التجارب التى تحول فيها (الميتامورفوسيس) إلى صور شعرية عميقة الأثر ، وتعود بنا لمعالجة الملاحم القديمة ، بما فيها من حالات متعددة للتحول ، مثل ملحمة (هوميروس) أو على مستوى معالجات المواد الكلاسيكية المتعددة الرؤى .

- إن الفلسـفـة أو المبـدأ الفكرى الذى يجـمع كل هذا هو بحث المسرح المعاصر ، والمسرح التجريبى من ثَمّ عن نوع مـن الفن الخالص ، ذلك الذى يمكن أن نكشف عن منابعه فى أشكال التعبير البدائى . وهذا ماخلصنا إليه بعد أن فرغنا من عملية البحث .

قائمة المراجع

أولا : النصوص :

– أبولنيير ، جيوم : **نهدا تريزياس ، لون الزمن** ، ترجمة وتقديم : نادية كامل ، المسرح العالمى ، الكويت أغسطس ١٩٨٩ م .

– لوركا ، جارثيا ، **غرام دون برلمبلين بيليسا فى حديقته** ، ترجمة وتقديم : حسن عطية ، مجلة المسرح ، عدد ٨٥ ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٩٥ م .

– يونسكو ، يوجين : **الخراتيت**، ترجمة : عبد الرشيد الصادق ، سلسلة من الشرق والغرب ، القاهرة ، د . ت .

– يونسكو ، يوجين : **خمس مسرحيات طليعية** ، ترجمة : شفيق مقار ، مسرحيات عالمية عدد ٣٦ ، وزارة الثقافة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، الكويت ، ديسمبر ١٩٩٦ م .

ثانيا : المراجع العربية :–

– إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات المسرحية والدرامية** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ م .

– أحمد عمر شاهين : **قصص التحول فى الأدب العالمى الحديث** ، (مقدمة) ، دار الشرقيات للنشر ، سلسلة . كتاب للجميع ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

- إليا الحاوى : **يونسكو فى مسرحياته ومسرحه** ، دار الثقافة بيروت ، ١٩٨٦ م .

- جلال العشرى : **لن يسدل الستار** ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ م .

- جميل صليبا : **المعجم الفلسفى** (جزء ١) ، الشركة العالمية للكتاب ، القاهرة ، د . ت .

- حمادة إبراهيم : **التقنية فى المسرح** (اللغات المسرحية غير الكلامية) ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، د . ت .

- حمادة إبراهيم : **الإبداع فى المسرح المعاصر** ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٨٨م .

سامية أسعد : **فى الأدب الفرنسى المعاصر** ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

- سعيد عبد العزيز : **الزمن التراجيدى فى الرواية المعاصرة** ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٧٠ م .

شفيق مقار: مقدمة **مسرحيات طليعية « يوجين يونسكو »** ترجمة : شفيق مقار) ، سلسلة ، م . العالمى ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٦٦م .

- على درويش : **الدراسات فى الأدب الفرنسى** ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ م .

- فاطمة موسى : **شكسبير شاعر المسرح** ، سلسلة . المكتبة الثقافية ، دار الكتاب العربى للنشر ، القاهرة ، د.ت .

- فتحى العشرى : **صرخات فوق المسرح** ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٢م .

- لطفى فام : **المسرح الفرنسى المعاصر** ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ت .

- منير البعلبكى : **المورد** ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٣.

- محمد عزت مصطفى : **قصة الفن التشكيلى** (جزء ٢) دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩ م .

- محمد عزت مصطفى : **قصة الفن التشكيلى** (جزء ٣) دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩ م .

- محمد عنانى: **من قضايا الأدب الحديث** (مقدمات ودراسات وهوامش) ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ م .

مصطفى ماهر : **القضية لكافكا** ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥ م .

مصطفى مندور : مقدمة (**اميديا** : يونسكو) سلسلة المسرح العالمى ، الكويت ، عدد ٦٨ ، ديسمبر ١٩٥٦ م .

- نعيم عطية : **حصاد الألوان** (دراسات فى الفن التشكيلى) الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٩ م .

- نعيم عطية : (**دراسات فى مسرحيات بيكيت**) ، ترجمة : فايز اسكندر سلسلة المسرح العالمى ، الكويت ، ١٩٧٠ م .

- نهاد صليحة : **المدارس المسرحية المعاصرة** ، سلسلة المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ م .

ثالثا : المراجع المترجمة :-

- أوفيد : **مسخ الكائنات** ، ترجمة وتقديم : ثروت عكاشة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ م .

- إيسلن ، مارتن : **تشريح الدراما** ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ، مكتبة النهضة ، بيروت ، ١٩٨٥ م .

- تانين ، كينيث : **موسوعة المصطلح النقدى** (المجلد الثانى) ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة : المؤسسة العالمية للنشر ، بيروت ، د .ت .

- ريد ، هيربرت : **حاضر الفن** ، ترجمة : سمير على ، الشئون الثقافية للنشر ، العراق ، ١٩٨٣ م .

- جارودى ، روجيه : **واقعية بلا ضفاف** ، ترجمة : حليم طوسون ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٨ م .

- جاسكوين ، بامبر : **الدراما فى القرن العشرين** ، ترجمة : محمد فتحى ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، د.ت .

- جويشارود ، جاك : **دراسات فى المسرح الفرنسى المعاصر** ، دار الفكر ، القاهرة ، د.ت.

- شنايدر ، د.اى : **التحليل النفسى والفن** ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروة ، منشورات وزارة الثقافة ، العراق ، ١٩٨٤ م .

- فرجسون ، فرانسيس : **فكرة المسرح** ، ترجمة : جلال العشرى ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ م .

- كابل ، ليونارد : **مسرح الطليعة** ، ترجمة : يوسف اسكندر ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ م .

- لوكاتش ، جون : **معنى الواقعية المعاصرة** ، ترجمة : أمين العيوطى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١ م .

- ولورث ، جورج : **مسرح الاحتجاج والتناقض** ، ترجمة : عبد المنعم إسماعيل ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٧٩ م .

- وليمز ، رايموند : **المسرحية من ابسن إلى اليوت** ، ترجمة : فايز اسكندر ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٦٣ م .

- يوزنر ، جورج ، وآخرون : ، **معجم الحضارة المصرية القديمة** ، ترجمة : أمين سلامة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢م.

رابعاً الدوريات :

- أحمد العشرى : « مقال » ،**المغنية الصلعاء** (دراسة فى مأساة اللغة) **مجلة المسرح** ، عدد ١١ ، السنة الأولى ، القاهرة ، مايو ١٩٨٢ م .

- أميمة أبو بكر : « مقال » ، **المسخ فى ألف ليلة وليلة** ، **مجلة فصول** ، المجلد ١٣ ، عدد ١ ، ربيع ١٩٩٤ م .

- رأفت الدويرى : « مقال » **يوجين يونسكو (الخلفية الفلسفية لمسرح العبث) مجلة المسرح** ، عدد ١٦ ، القاهرة ، مايو ١٩٩٤ م .

- عبد القادر التلمساني : « مقال » **مسرح يونسكو ، مجلة المسرح** ، عدد ١١ ، نوفمبر ١٩٦٤م .

- محمد السيد عيد : « مقال » **العبث والطليعة وبيكيت ، مجلة المسرح** ، عدد ٦ ، السنة الأولى ، نوفمبر ١٩٨٧ م .

- محمد عناني : « مقال » **نظرة جديدة إلى العبث ، مجلة المسرح** ، العدد الثاني ، السنة الأولى ، القاهرة ، يوليو ١٩٨١ م .

- نادية كامل : « مقال » **أرتور أداموف تحية وداع ، مجلة المسرح** ، العدد ١١ ، نوفمبر ١٩٤٦ م .

- نسيم إبراهيم يوسف : « مقال » **يونسكو الملك الذى رحل ، مجلة المسرح** ، العدد ١٦ ، مايو ١٩٦٤ م .

- نعيم عطية : « مقال » **الخطوط العريضة فى مسرح العبث ، مجلة المسرح** ، عدد ١١ ، نوفمبر ١٩٦٤ م .

- نهاد صليحة : « مقال » **نظرية مسرح العبث ، مجلة القاهرة** ، عدد ١١ ، القاهرة ، ابريل ١٩٨٥ م .

المراجع الأجنبية :

1- Abdul wahab, Faruk, **Drama as metaphor**, Cairo, general Egyptian book organization, 1988.

2 - Hornby, A.S. **Oxford Advanced learners Dictionary of current English**, London, university press, 1980.

3- Haywand, Arther . **Cassells Compact English Dictionary** . British, and Matric Weights and Measures .

الفهرس

الكـاتبة

- مروة مهدى مصطفى .

- حاصلة على بكالوريوس المعهد العالى للفنون المسرحية قسم الدراما والنقـد المسرحى ، بتقدير جيـد جداً مع مرتبـة الشـرف . (أول الدفعة) .

- حاصلة على دبلوم الدراسات العليا من أكاديمية الفنون فى الدراما والنقد المسرحى ، بتقدير جيد جداً . (أول الدفعة).

- تُعد رسالة ماجستير عن : « الزمان / المكان المتخيَّل مابين النص الشكسبيرى ، والمعالجات الشكسبيرية الحديثة » ، جامعة حلوان ، كلية الآداب ، قسم علوم المسرح .

× كتب تحت الطبع :

- « المتخيَّل فى مسرح شكسبير » .

صدر من الكتاب الأول

١ - صحراء على حدة	قصص	عاطف سليمان
٢ - دراسة فى تعدى النص	نقد	وليد الخشاب
٣ - حدث سرأ	قصص	أمينة زايد
٤ - رسوم متحركة	شعر	صادق شرشر
٥ - ليس سواكما	شعر	عبد الوهاب داود
٦ - احتمالات غموض الورد	شعر	طارق هاشم
٧ - تدريبات على الجملة الاعتراضية	قصص	مصطفى ذكرى
٨ - كلودياس	مسرحية	محمد السلاموني
٩ - مسرحيتان من زمن التشخيص	مسرحية	محسن مصيلحي
١٠ - لبكن	شعر	هدى حسين
١١- أحلام الجنرال	مسرحية	محمد رزيق
١٢ - حفنة شعر أصفر	قصص	محمد حسان
١٣ - يستلقى على دفء الصدف	شعر	عطية حسن
١٤ - النيل والمصريون	دراسة	حمدى أبو كيلة
١٥ - الأسماء لاتليق بالأماكن	شعر	عزمى عبد الوهاب
١٦ - العفو والسماح	قصص	خالد منتصر
١٧ - ناقد فى كواليس المسرح	نقد	مصطفى عبد الحميد
١٨ - أطياف شعرية	نقد	عبدالله السنطى
١٩ - أنا	نصوص	غادة عبد المنعم
٢٠ - سارق الضوء	قصص	ليالى أحمد
٢١ - رجع الأصداء	نقد	جليلة طريطر
٢٢ - شروخ الوقت	شعر	ماهر حسن
٢٣ - أغنية للخريف	قصص	عاطف فتحى
٢٤ - بائع الأقنعة	مسرحية	صلاح الوسيمى

صدر من الكتاب الأول

٢٥ - أفـراخ الحمـام	قصص	شوقى عبد الحميد
٢٦ - كوجهك حين ارتحال الصباح	شعر	خالد حمدان
٢٧ - وشيش البحر	رواية	أمانى خليل
٢٨ - ناصية سليمان	قصص	مجدى حسنين
٢٩ - أغنية الولد الفوضوى	شعر	محمود المغربى
٣٠ - سؤال فى الوقت الضائع	قصص	مدحت يوسف
٣١ - كرحم غـادة	شعر	خالد أبو بكر
٣٢ - الآخـر	مسرحية	ياسر علام
٣٣ - جمر الأصابع	شعر	أشرف يونس
٣٤ - سقوط ثمرة واحدة	قصص	حسن صبرى
٣٥ - أمسيات عائلية	شعر	سعيد أبو طالب
٣٦ - ملامح وأحوال	نقد	ناصر عراق
٣٧ - كتابة الصورة	نقد	محمد مختار الجنوبى
٣٨ - نتاج الخوف	مسرحية	ناصر العربى
٣٩-عناصر الاضحاك فى مسرح بديع خيرى	نقد	محمد زعيمة
٤٠ - أولى	حكايات	محمد ناصر على
٤١ - وهج الكتابة	نقد	حسان بورقية
٤٢ - البت مصرية	قصص	مصطفى الشافعى
٤٣ - قبل اكتمال القرن	رواية	ذكرى نادر
٤٤ - تجرى بسرعة فائقة	شعر	سحر سامى
٤٥ - تفكيك الرواية	نقد	فتحى أبو رفيعة
٤٦ - نفس طويل	قصص	رانـدا طـه
٤٧ - الميتامورفوسيس فى المسرح الحديث	نقد	مروة مهدى
٤٨ - فى السنة أيام زيادة	شعر	جمال فتحى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٣٢٤ / ٢٠٠١



تخلص المسرح الحديث من كافة القيود الكلاسيكية التى تفرض المحدودية الزمانية أو المكانية ، تبعًا لقواعد العقل والمنطق ، وتعاملت أغلب الدراسات التى تناولت الميتامورفوسيس من قبل ، باعتباره « ظاهرة » ، لكن هذا الكتاب يتعامل معه باعتباره تقنية درامية ومسرحية يستخدمها المؤلف المسرحى لأهداف فكرية متعددة وفى الوقت نفسه هى جزء من الفعل المسرحى وأساس درامى يعتمد عليه فى خلق وتطوير الحبكة .

